

Waz tougt in dem wilden walde / kleiner vogellîne sanc?

**Studien zu einem „kleinen Dichter“:
DER TUGENDHAFTE SCHREIBER**

Von der Fakultät für Geistes- und Erziehungswissenschaften
der
Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig

zur Erlangung des Grades Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigte Dissertation

von
Ina Lommatzsch
aus
Braunschweig

Eingereicht am 13. Juli 2007

Mündliche Prüfung am 17. Oktober 2007

Referent: Prof. Dr. Dr. h.c. Hans-Joachim Behr

Korreferentin: Prof. Dr. Ingrid Bennewitz

Druckjahr: 2010

Einleitung	5
Forschungsüberblick	11
Heinricus scriptor de Wizense	13
Ein Virtuose aller Mittel	26
Gesamt-Dokumentation und Kommentar	29
Vorbemerkungen	31
Die handschriftliche Überlieferung	31
Bisherige Ausgaben	34
Zur vorliegenden Ausgabe	38
Zum Kommentar	41
Die Minnelieder in C	45
I Ein felig wib mit vil wiplich ^s gûte	45
II Wol im dē fin lieb zeliêbe ergat	55
III Mīne wc fo tūre dc mā fī mit gv̄te	65
IV Gv̄tē wib wol ūch der erē	73
V Mīne ich wil dich iem ^s erē	83
VI Wint ^s dv kanft fwachē	89
VII Frowe minef h ^s zē troft alleine	93
VIII Es ift in den walt gefvngē	99
IX Der heide	107
X Wol dir wibef gûte	113
XI So wol der liebē fvm ^s wūne	117
Die lehrhafte Dichtung in C und J	126
XII(C) Her kei meist ^s vñ vrunt ir sit so zūhte wis /	
XII(J) Her keye meifter vnde vrvnt ir sit so tzuchten wis	126
Die Spruchdichtung in MaFr	159
XIII (Fragment)	159
XIV Ein and ^s minne mach vnminne heizen wol	163
XV Iz fol uz fchalches munde	173
Die Rezeption des tugendhaften Schreibers	177
Die Miniaturen in C	179
Grundlagen	179
Die Miniatur 305 ^r : „Der tuginhafte Schriber“	186
Die Miniatur 219 ^v : „Klingesor vō vngerlant“	198
Der TUGENDHAFTE SCHREIBER	
als Bildmotiv in den Miniaturen in C	204

Der „WARTBURGKRIEG“	207
Allgemeines zum „WARTBURGKRIEG“	208
Der Tugendhafte Schreiber im „FÜRSTENLOB“	211
Der Tugendhafte Schreiber in der „TOTENFEIER“ und den Henneberger-Strophen	213
Der Tugendhafte Schreiber im „MEISTER LOB“	215
Der Tugendhafte Schreiber als literarische Figur	216
Meistergesang	219
Zusammenfassung	222
GESAMTSCHAU	225
Literatur am thüringischen Landgrafenhof	227
Der Minnesang	231
Inhaltliche Komponenten	231
Sprachliche Aspekte	238
Minnesang in Thüringen	243
Die lehrhafte Dichtung	249
Inhalt und Form	249
Sprachliche Aspekte	250
Die Spruchdichtung	253
Inhalt und Form	253
Sprachliche Aspekte	254
Das Profil des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS	255
Heinrich von Veldeke	255
ERGEBNISSE	259
ANHANG UND LITERATURVERZEICHNIS	265
Anhang	267
Wiederholungsfiguren in den Minneliedern des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS	267
Literaturverzeichnis	273
Handbücher und Lexika	273
Primärliteratur	274
Textausgaben	276
Sekundärliteratur	279

„Her schrib^s ir der kvnft niht hant
dc ir min meist^s mvgent fin
als úwer mvnt v^s iach
reimar vō zweter fī dar z^v benāt
vñ d^s vō efchelbach
h^s walter den ich gefter fach
fwc meist^s ift in tůtfchen landen hie vñ anderfwa
ein kreie z^v eim edeln valken sprach
her gugguc fint ir da
der felbē kreyiē hant ir an mir wol getan gelich
her sch'ber do ir vō dem leit hvnde kvndēt fagen
ich bin úch doch zekvñfterich
ia mǝffēt ir in welfes wif an wid^s verte iagē
min tihtē ift vō meist^s kvñfte fleht
ich wil úch wern
rǝpreht min kneht
mǝs úwer har gelich den tōren fchern“¹

Das Urteil, das Heinrich von Ofterdingen hier über die künstlerischen Fähigkeiten des Tugendhaften Schreibers im „FÜRSTENLOB“² des „WARTBURGKRIEGES“³ in sehr direkter Manier fällt, haftet dem in der Überlieferung mit demselben Namen versehenen Dichter, der in der Forschung allgemein mit der hier angesprochenen Rolle in Verbindung gebracht wird, zumindest in formaler Hinsicht nicht mehr an, wie Carl von KRAUS' Lob der „virtuosenhaften Beherrschung aller Mittel“ und Barbara WEBERS Einspruch gegen das Urteil, seine Dichtung weise keine „eigene Physiognomie“ auf, zeigen.⁴

Er gehört dennoch weiterhin zu jenen „kleinen Dichtern“, die die mediävistische Literaturwissenschaft gern zugunsten der „großen Stars“ lediglich in Beispielaufzählungen und Fußnoten abhandelt. Doch gerade sie sind in der Überzahl, wenn man einen Blick in den wohl populärsten Überlieferungsträger, die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT, wirft. Den Sammlern erschienen sie demnach wertvoll genug für die Aufnahme in dieses repräsentative Zeugnis. Um also einen Einblick in das lyrische „Tagesgeschäft“ zu erhalten, ist es angeraten, sich mit eben diesen Unbekannten zu beschäftigen. Einer der heute Unbekannten ist der TUGENDHAFTE SCHREIBER, und die vorliegende Arbeit will sich nun eben diesem mittelalterlichen Autor, der als Minnesänger und Spruchdichter überliefert ist, und seinem Œuvre annähern.

Dieser Satz scheint einfach und leicht verständlich, trägt jedoch bei genauerer Betrachtung einiges an Problempotenzial in sich, denn was genau versteht eine germanistische Mediävistin⁵ der Gegenwart

- 1 C, f. 220rb, Zeile 36- f. 220va, Zeile 12. Es handelt sich hier um einen handschriftengetreuen Abdruck, zur besseren Lesbarkeit wurden lediglich die Reimpunkte als Umbrüche umgesetzt.
- 2 Zwei Hinweise zur formalen Gestaltung: Obwohl die vorliegende Arbeit nach Möglichkeit bei allen mhd. Textziten der handschriftlichen Form der Vorzug gegeben wird, verwende ich nhd. Titel- und Namensformen sowohl aus Gründen der besseren Flektierbarkeit als auch der Nachschlagbarkeit. Außerdem werden für Autornamen, seien es mhd. oder nhd., sowie Handschriften KAPITÄLCHEN verwendet, während Titel mittelhochdeutscher Werke durch „KAPITÄLCHEN“ ausgezeichnet werden.
- 3 Hier sei dieser populäre Titel zunächst als Oberbegriff für alle mit ihm in irgendeiner Beziehung stehenden Texte gestattet.
- 4 KLD II, S. 500; vgl. Weber 1995, S. 128, sie bezieht sich hier auf ein Urteil Helmut de Boors.
- 5 Diese Präzisierung scheint angeraten, da sich die Auffassungen durchaus von denen beispielsweise der Romanistik unterscheiden.

unter einem „Autor“, was unter „Œuvre“?¹ Zu betonen ist hier, dass sich alle folgenden Ausführungen auf die Gattungen Minnesang, Didaxe und Spruchdichtung beschränken.

Nicht gemeint sein kann das Verständnis der biographisch orientierten Forschung des 19. Jhs. mit ihrem Anspruch, die hinter jedem überlieferten Autornamen verborgene historische Lebensgeschichte aufzuspüren. Als Hilfsmittel dafür dienten zum einen Urkunden, in denen jemand gleichen, oft auch nur ähnlichen Namens genannt wurde, zum anderen immer auch die unter dem jeweiligen Namen überlieferten Texte, die als Steinbruch für die Erstellung dieser Vita interpretiert wurden. Fanden sich dabei widersprüchliche Angaben oder passten einzelne Texte nicht in den hergestellten Gesamtzusammenhang, so konnten und mussten sie konsequenterweise als unecht ausgeschlossen werden, denn nur Echtes bildete das Werk des historisch greifbaren Autors.²

Als spezifisch mittelalterlich erschien dabei die geringe Individualität der Werke, gekennzeichnet durch häufige Autoritätsberufungen oder Übernahmen in Form von Übersetzungen z.B. bei den Artusromanen. Damit stand der für das Mittelalter erschlossene Autorbegriff dem herrschenden, letztlich aus der Genieästhetik gespeisten, diametral gegenüber.

Diese Forschungspraxis ist inzwischen nicht nur durch ein gerüttelt Maß an Spekulation förmlich in Verruf geraten, bereits die monographische Beschäftigung mit einem einzigen Autor erscheint heute eher zweifelhaft. Grund ist der veränderte Blick auf Autor und Werk im 20. Jh..

Nachdem Roland BARTHES 1968 den Tod des Autors ausgerufen hatte,³ konnte auch Michel FOUCAULT ein Jahr später auf die Frage „Qu'est-ce qu'un auteur?“ mit der Samuel BECKETT entliehenen, dadurch zum Schlagwort gewordenen Phrase „N'importe qui parle.“ antworten.⁴ Dieser Gedanke traf in der postmodernen Forschung auf viel Interesse und Zustimmung und so glaubt Bernhard CERQUIGLINI 1989 diesen auch für die Mediävistik fruchtbar machen zu können, denn: „L'auteur n'est pas une idée médiévale.“⁵ Als eindeutiges Indiz dafür erscheint ihm die Variantenbreite mehrfach überlieferter Texte, die doch offenbar keine feste Autorbindung aufwiesen, nahm doch wohl jeder Schreiber für sich jederzeit das Recht auf Eingriffe jeder Art in Anspruch. Es liegt der Schluss nahe, dass kein Autor im Sinne eines alleinigen Urhebers mit Verfügungsgewalt über sein Werk existiert haben kann.

Rüdiger SCHNELL warnt vor beiden Extrempositionen:

„Das Verhältnis von Mittelalter und (Post-)Moderne, was die Autor- und Werkvorstellungen betrifft, lässt sich weder ausschließlich mit dem Etikett Alterität noch mit dem der Identität bzw. Modernität/Postmoderne angemessen beschreiben.“⁶

Seiner Meinung nach hat man es beim Mittelalter stattdessen mit etwas Drittem, etwas historisch so noch nie Dagewesenem zutun.⁷

Dass auch dieser Epoche der Autor als Ordnungskategorie vertraut war, lässt sich nicht von der Hand weisen. So gliedern die drei großen Minnesanghandschriften A, B und C danach, in der Epik nennen sich die Autoren je nach Gattung selbst als diejenigen, die den Text produziert haben, und in Literaturexkursen werden Autoren - und nicht nur Texte! - genannt, die zu loben sind. Diese Kenntnis und Verwendung des Terminus „Autor“

„[...] bürgt noch nicht für ein Bewußtsein von jener geschlossenen linguistischen Identität von Textgestalten, die den Text gegen Prozesse der variance und den Zugriff von Reproduzenten abschottet.“⁸

1 Dieses Thema hat die germanistische Mediävistik in den letzten Jahren sehr beschäftigt. Vgl. dazu Tervooren, Wenzel 1997 (Literaturhinweise und Kurzzusammenfassung, Ss. 1-6), Schnell 1998 (Forschungsüberblick mit der Aufarbeitung und Infragestellung der wichtigsten Theorien) und Bein 1999 (Überblicksdarstellung mit aller relevanten Literatur). Als Ausgangspunkt muss außerdem New Philology 1990 genannt werden.

2 Vor diesem Problem steht Hausmann 1999, S. 4.

3 Barthes 1968.

4 Foucault 2003, S. 283. Dort übersetzt: „Was liegt daran wer spricht, hat jemand gesagt was liegt daran, wer spricht?“. Sehr erhellend ist die direkte Auseinandersetzung mit diesem Aufsatz durch Tervooren 1995.

5 Cerquiglini 1989, S. 25.

6 Schnell 1998, S. 21. Seine Fragen an beide Positionen legen ihre Schwächen sehr deutlich offen (ebd., Ss. 18-21).

7 Vgl. Schnell 1998, S. 24.

8 Strohschneider 1997, S. 68.

Dennoch: Die Ordnungskategorie selbst kann verwendet werden, wenn auch etwas modifizierter, um sie den besonderen Umständen dieser Epoche anzupassen.

Worin bestehen diese besonderen Umstände und wie kann eine solche Modifizierung aussehen?

Als Besonderheit muss die Fusion von Reproduktion und Rezeption angesehen werden, mit der wir uns in den handschriftlichen Überlieferungsträgern konfrontiert sehen:

„Das spezifisch *Mittelalterliche* besteht dabei nicht etwa darin, daß verschiedene Rezipienten zu unterschiedlichen Rezeptionsergebnissen kommen – man weiß, daß dies stets so ist oder zumindest sein kann –, sondern in dem Umstand, daß die Rezeptionsergebnisse der Schreiber gleichzeitig auch die einzigen zugänglichen Textzeugnisse sind [...].“¹

Die drei großen Minnesanghandschriften können dafür als Paradebeispiele dienen. Sie sind mit mehr oder weniger großem zeitlichen Abstand zur Abfassung des „Originals“² entstanden und nicht vom Autor oder in Zusammenarbeit mit ihm abgefasst worden, es handelt sich vielmehr bereits um Abschriften von Vorlagen.³

So verblasst der historische Autor, dem sich die ältere Forschung mit ihrem produktionsästhetischen Autorbegriff anzunähern versuchte, der Voraussetzung für die bereits geschilderten Echtheitsentscheidungen und die immer wieder unternommene Suche nach dem „Autortext“. Ein solcher beruht letztlich jedoch ebenso auf Rezeption wie die ihm zugrundeliegenden mittelalterlichen Textzeugnisse und kann deshalb nicht als höherwertig anerkannt werden.⁴

Welcher Modifikation muss also die Ordnungskategorie unterzogen werden?

„Um Autorschaft und Überlieferung in einen plausiblen Zusammenhang setzen zu können, ist eine methodische Umorientierung notwendig: Dem herkömmlichen produktionsästhetischen Autorbegriff muß ein rezeptionstheoretisches Autorkonzept vorgeschaltet werden. Einem solchen Autorkonzept nämlich sind die überlieferten Texte durchaus zugänglich: Auch als Rezeptionsergebnisse erzeugen sie bei nachfolgenden Rezipienten – beim Zeitgenossen ebenso wie beim modernen Interpreten – Vorstellungen über ihren Autor, und sie erweisen sich gerade in ihrem Variantenreichtum als von vorgängigen rezipientenseitigen Vorstellungen über diesen Autor beeinflusst. Die Texte evozieren bis heute bei ihrem Rezipienten ein Ensemble von Vorstellungen, die nicht nur die Textaussage betreffen, sondern auch deren vermutliches Subjekt. Wer hat das gemacht? - Die vom Rezipienten zu leistende Antwort auf diese Frage soll von nun an in Anlehnung an die rezeptionsästhetische Terminologie R. INGARDENS als Autorkonkretisation bezeichnet werden.“⁵

Diesem Autorbegriff schließt sich die vorliegende Arbeit an.

Zurück zum Anfang also: Die vorliegende Arbeit will sich der Autorkonkretisation eines mittelalterlichen Minnesängers und Spruchdichters über alle ihm in der Überlieferung zugeschriebenen Texte einschließlich Zuschreibungsvarianten sowie zeitgenössischen Referenzangeboten annähern.

Die Anstrengungen, die die ältere Forschung unternommen hat, um des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS habhaft zu werden, müssen am Anfang dieser Untersuchung diskutiert werden, kann dabei doch ein detaillierter Einblick in diese Epoche der germanistischen Mediävistik gewonnen und deren Autorkonkretisation, die als historische Wahrheit angenommen wurde, dargestellt werden.

Danach kann sein Œuvre neu dokumentiert, kommentiert und interpretiert werden. Dessen Über-

1 Hausmann 1999, S. 15.

2 Es sei für den hier darzustellenden Zusammenhang dahingestellt, wie eine solche Abfassung und ein solches Original ausgesehen haben mögen.

3 Vgl. zu den Entstehungsumständen und Vorlagen von A, B und C Holznagel 1995.

4 Vgl. Hausmann 1999, S. 16. Er bemängelt die fehlende historische Relevanz dieser so erstellten Texte, lassen sich doch daraus nur Rückschlüsse auf die Rezeption zur Entstehungszeit der Edition ziehen, nicht aber auf die des Mittelalters.

5 Hausmann 1999, S. 26. Vgl. auch seine Warnung vor Beliebigkeit, der aber durch die Beachtung einer historischen Poetik und den Vergleich des Ergebnisses moderner Konkretisation mit historischer abgeholfen werden kann. (Ebd., Anm. 32).

lieferung ist beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER wie so oft bei den sogenannten „kleinen Dichtern“ nahezu eindeutig und wirft deshalb kaum Probleme auf.¹

Die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT C verzeichnet unter seinem Namen elf Minnelieder und einen Dialog zwischen einem Helden der arturischen Tafelrunde, Gawan, und dem dort nicht minder bekannten Truchsess Keie, in dem letzterer ersteren auf dessen Wunsch hin über das richtige und vor allem karriereförderliche Verhalten bei Hofe belehrt.

Dieser Dialog findet sich nochmals, mit geringeren Abweichungen, und zwar in der JENAER LIEDERHANDSCHRIFT J, dort allerdings im Corpus STOLLES. Zum einen wegen dieser differierenden Zuschreibung, zum anderen, weil man hiermit den Minnesänger nicht vereinbaren mochte, zog der Text in den Augen der historisch-kritischen Edition den Verdacht auf sich, unecht zu sein. Gegen einen solchen Verdacht, wäre er denn im Rahmen des hier vertretenen Autorbegriffes legitim, spräche die Tatsache, dass J nicht wie C nach dem Textautorprinzip ordnet, sondern nach dem des Tonautors. Der Ton des infrage gestellten Dialogs, die Alment, wird gewöhnlich STOLLE zugebilligt.²

Seit nicht allzu langer Zeit erst ist das MAASTRICHTER FRAGMENT bekannt, in dem sich zwischen zwei der insgesamt 21 Strophen die Namensangabe „D^s tugēt scrib^s“ findet. Welche der beiden Spruchstrophen, die davor oder die dahinterstehende, mit dieser Signatur in Verbindung zu bringen ist, ist nicht eindeutig zu erkennen.³

Es ergibt sich mithin ein Œuvre-Begriff, der mit der Akzeptanz dieser drei Corpora die gesamte Überlieferung umfasst und dabei auch Zuschreibungsvarianten mit einschließt. Dieser weist gegenüber dem der älteren Forschung Vorurteilslosigkeit auf und kann so die reproduzierende Rezeption in ihrer gesamten Breite ausloten.

Die künstlerische Rezeption steht im Mittelpunkt des dritten Teils, so die ausführliche Betrachtung der Miniaturen in C: zum einen der die ihm zugeschriebenen Texte illustrierende, zum anderen der zum „WARTBURGKRIEG“ gehörenden, in deren unterem Teil die Teilnehmer benannt und abgebildet werden. Beide Miniaturen „bieten dem Rezipienten ein Referenzangebot für seine Vorstellung“⁴ und eröffnen damit einen anderen Blickwinkel auf die historische Vergegenwärtigung des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS. Denselben Zweck verfolgt die Untersuchung derjenigen Strophen des „WARTBURGKRIEGES“, in denen die eingangs vorgestellte Sprecherrolle zu finden ist. Hinzu kommen einige weitere kleine Rezeptionszeugnisse.

Abschließend soll noch einen Schritt weitergegangen werden und nach einer Gesamtschau die von der mittelalterlichen Überlieferung angezeigte Verbindung zwischen dem TUGENDHAFTE SCHREIBER und Thüringen, speziell dem Landgrafenhof unter Hermann I., näher betrachtet werden. Kann eine solche auch seinem Werk entnommen werden? Hier soll besonderes Augenmerk seinen Minneliedern gelten, die möglicherweise Spuren thüringischer Tradition tragen.

1 In keinem Verhältnis steht es beispielsweise zu den Œuvres WALTHERS VON DER VOGELWEIDE oder REINMARS DES ALTEN, die nicht nur in hohem Maße *variance* und *mouvance* aufweisen, sondern auch häufige Mehrfachüberlieferung unter verschiedenen Autornamen. Vgl. zu Lösungsansätzen stellvertretend Müller 1999 und Hausmann 1999.

2 Vgl. Kornrumpf, Wachinger 1979.

3 Möglicherweise gehören auch noch die wenigen fragmentarischen Verse der vor der davorstehenden Strophe dazu.

4 Hausmann 1999, S. 32.

FORSCHUNGSÜBERBLICK

Heinricus scriptor de Wizenze

Die germanistischen Mediävisten des 19. Jahrhunderts auf den Spuren eines Dichter-Schreibers

Die Suche nach Forschungsliteratur über den TUGENDHAFTEN SCHREIBER gestaltet sich schwierig: Die wenigen Beiträge monographischer Natur entstanden nahezu ausschließlich im 19. Jh. oder sind dem Geist dieser Zeit verhaftet.

GRUNDANNAHMEN

1886 ordnet E. SCHNEIDEWIND¹ die bisher vorliegenden Ergebnisse und hinterfragt sie teilweise kritisch, um so durch die Kombination mit eigenen Erkenntnissen über die seiner Meinung nach wichtigsten Fragen Klarheit zu erlangen. Ausschlaggebend für ihn ist die bisher nicht zweifelsfrei geleistete Verortung des Dichters in Raum und Zeit:

„Ein Versuch, über diese Punkte [Name, Geburtsort, Lebensende; IL] zur Klarheit zu gelangen, hat deshalb volle Berechtigung, ist auch nicht aussichtslos; reichlich fließen die Quellen nicht, aus denen man schöpfen kann, es sind nur einzelne Tropfen, die man aufzufangen vermag, aber auch der Tropfen ist bei günstiger Beleuchtung imstande, ein Bild widerzuspiegeln.“²

Die Gewichtung seiner Darstellung ist diesem Ansatz direkt geschuldet: Lediglich drei von 24 Seiten beschäftigen sich mit den in C überlieferten Texten, wobei zudem der Versuch gemacht wird, diese in den präsumierten Lebenslauf einzuarbeiten.

SCHNEIDEWIND geht - wie schon der von ihm genannte Vorgänger FUNKHÄNEL und die meisten seiner Nachfolger³ - von zwei Voraussetzungen aus, die auf der Überzeugung fußen, beim so genannten „WARTBURGKRIEG“⁴ habe es sich um ein reales Ereignis gehandelt:

- Der zum Personal des „WARTBURGKRIEGES“ zählende *schrîber* oder auch „tugenthafte schrîber“⁵ ist identisch mit dem „tuginhafte[n] Schriber“, der in der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHAND-SCHRIFT unter der Nummer LXXXVI als Dichter überliefert wird.
- Der somit lediglich durch das Epitheton näher bestimmte *schrîber* der „WARTBURGKRIEGES“ trägt in Wirklichkeit den Vornamen Heinrich, wie in späteren thüringischen Chroniken,⁶ die von dem Wettstreit berichten, mehrfach überliefert wird.

Auf dieser Basis wird aus der zunächst schattenhaften Gestalt ein Schreiber Heinrich entwickelt, der einer Kanzlei zugeordnet werden kann. Da sein Werk überwiegend aus Minneliedern besteht, wird eine geistliche Wirkungsstätte ausgeschlossen, stattdessen soll die bessere Wahl der landgräfliche Hof der Ludowinger in Thüringen sein. Für dessen wohl prominentestes Mitglied Hermann I. tritt der *schrîber* im „FÜRSTENLOB“ des „WARTBURGKRIEGES“ als Wettstreiter ein.⁷ Geht man davon aus, dass der Dichter

1 Vgl. Schneidewind 1886, S. 2. Er weist zwar darauf hin, dass er „das bisher über ihn Veröffentlichte in Betracht ziehe[.]“, konkret gibt er nur die einzige ihm bekannte Monographie von Funkhänel 1855/56 an.

2 Schneidewind 1886, S. 2.

3 Eine Ausnahme bildet Amrhein 1933a-c. Seine Arbeiten werden auf S. 23 vorgestellt.

4 Es mag der vorläufige Hinweis genügen, dass mit der Bezeichnung „WARTBURGKRIEG“ sämtliche Teile desselben gemeint sein sollen. Schneidewind 1886 legt die Ausgabe WBK (Simrock) zugrunde. Aus diesem Grund wird sie auch im vorliegenden Kapitel als Textgrundlage verwendet.

5 Vgl. z.B. die Selbstnennung in WBK (Simrock), I,3,2: „ich tugenthafter schrîber tritt im zuo mit kampfes gir“ und die Anrede durch Heinrich von Ofterdingen, WBK (Simrock), I,7,1: „Her Schriber [...]“.

6 Vgl. dazu die Hinweise in WBK (Rompelmann), S. 25. Vgl. auch Burghart Wachinger: Art. „Wartburgkrieg“. In: ²VL Bd. X, Spp. 740-766; hier Sp. 751.

7 Vgl. z.B. WBK (Simrock), I,10,5-8: „Der fürste ûz Dûrengen hât erstrebet, / daz aller prîs bî im behûset ist von kindes jugent. / swaz kûnege in al der kristenheite lebet, / die hânt von im ir tugent.“

„seine Feder zugleich in den Dienst des Fürsten und der Muse stellte“,¹ muss er sich in Urkunden der thüringischen Landgrafen nachweisen lassen. In Wilhelm Ernst TENZEL findet sich ein erster Gewährsmann für die Identität des Namenlosen mit „Heinricus notarius“, der in einer Urkunde Landgraf Hermanns I. aus dem Jahre 1208 genannt wird:

„Omīto autem, quæ de singulis illorum Poëtarum seu Phonaſcorum, eorumque ſcriptis & Canti-onibus dici poſſent; afferens faltem Diploma Hermanni Lantgrauī Reinhardſbrunnēſe, in quo diferte allegatur *Heinricus notarius*, quod ſiue *Cancellarium* cum Hortletero, qui hanc vocem in Chartario ſuperſcripſerat, ſiue ex hodierno vſu *Secretarium* interpreteris, mihi perinde eſt, qui pro certo habeo, eundem eſſe in allegata pugnæ illius deſcriptione Latina primo loco poſitum *Heinricum ſcribam virtuoſum*, & in Germanica *Heinrich den tuginhafftigen Schriber*: [...]“ (Hervorhebungen im Original)²

SCHNEIDEWIND durchsucht die bisher edierten landgräflichen Urkunden nochmals genau nach Kanzleiangehörigen mit dem Namen Heinrich. Sein Beweggrund dafür kann wohl als identisch mit dem angesehen werden, den er für die bisherigen Forschungsarbeiten feststellt, dass es sich nämlich beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER um den einzigen Protagonisten des „WARTBURGKRIEGES“ handle, der nicht eindeutig identifizierbar sei.³

Es gelingt ihm, den bisher bekannten Belegstellen sechs seiner Meinung nach gesicherte hinzuzufügen.⁴ Damit vertritt er einen neuen Standpunkt, denn sein Wegbereiter, Karl Hermann FUNKHÄNEL, schließt in „DER TUGENDHAFTE SCHREIBER IM SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG“ drei ihm bekannte Urkunden aus, die unter Heinrich Raspe IV. (1227-1247) den Namen überliefern - SCHNEIDEWIND hingegen akzeptiert sowohl sie als auch drei weitere aus diesem Zeitraum und noch dazu ebenso viele aus der Zeit zwischen 1217 und 1225.

URKUNDEN

Der Diskussion der jeweils bekannten landgräflichen Urkunden, die einen Kanzleiangehörigen mit dem Namen Heinrich aufweisen, bietet im Folgenden eine Tabelle eine übersichtliche Grundlage. Da sich die ältere Forschungsliteratur zum größten Teil aus der Sichtung dieser Urkunden speist und ihre Ergebnisse bisher nicht im Zusammenhang betrachtet wurden, erscheint dies sinnvoll.

Ausgewertet wurde dafür die Edition von Otto DOBENECKER, der seine „REGESTA DIPLOMATICA NECNON EPISTOLARIA HISTORIAE THURINGIAE“ in den Jahren 1896 bis 1939 veröffentlichte und darin den Zeitraum zwischen 500 und 1288 abdeckt. Der Großteil der darin angeführten Schriftstücke war zuvor entweder nicht ausführlich oder noch gar nicht publiziert worden und deshalb Forschern wie FUNKHÄNEL und SCHNEIDEWIND unbekannt geblieben.⁵ Herangezogen wird diese Ausgabe hier einerseits aus Vollständigkeitsgründen, andererseits, weil die Verweisnummer schnell den Inhalt der einzelnen Urkunde abrufbar macht. Es existiert keine neuere Ausgabe, die sich in dieser Breite den thüringischen Urkunden widmet, deshalb sind die Regesten DOBENECKERS weiterhin grundlegend.

- Die Tabelle ordnet chronologisch, in der Datierung⁶ DOBENECKER folgend, begnügt er sich doch im Gegensatz zu SCHNEIDEWIND nicht nur mit dem Abfassungsjahr, sondern bemüht sich um die Erschließung von Monats- und, sofern möglich, auch Tagesangaben. Runde Klammern in der ersten Spalte verweisen also auf Band (römische Ziffer) und Urkunde (arabische Ziffer) bei DOBENECKER.

1 Schneidewind 1886, S. 2.

2 Tenzel 1702, S. 531.

3 Vgl. Schneidewind 1886, S. 3. Die Problematik um Heinrich von Ofterdingen und Biterolf war ihm noch nicht bekannt.

4 Vgl. Funkhänel 1855/56, S. 206. Er führt zehn Urkunden an, sieht dabei aber nur in sieben aus dem Zeitraum vom Ende des 12. Jhs. bis zum Jahre 1227 einen möglichen Bezug zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER. Schneidewind 1886, S. 5f. gibt seine Belegstellen in einer Tabelle an.

5 Dobenecker I-IV. Im Vorwort des ersten Bandes setzt er sich ausführlich mit seinen Vorgängern auseinander und nennt seine jeweiligen Kritikpunkte. Vgl. Dobenecker I, S. XV.

6 Dobenecker I, S. XIX: „Für undatierte Urkunden wurden, wenn ein genauerer Ansatz ausgeschlossen ist, die äußeren Zeitpunkte aufgesucht und die Stücke unter dem gefundenen Endtermin eingereiht und die durch Schlüsse gefundenen oder rektifizierten Daten überall durch eckige Klammern, die für alle selbständigen Zu-thaten des Bearbeiters Verwendung fanden, kenntlich gemacht.“

- Der Zeitrahmen wird dadurch vorgegeben, dass sich ein Kanzleiangehöriger mit Namen Heinrich in den landgräflichen Urkunden der Regesten nur in den Jahren 1208-1244 findet.
- Für die Angabe der verwendeten Signatur wurde der Aufsatz von Martin MEYER über „EINE UN-EDIERTER URKUNDE HEINRICH RASPES“ aus dem Jahre 1899 herangezogen, dessen Anliegen es vor allem ist, die personellen Konstellationen in der ludowingischen Kanzlei zwischen 1168 und 1244 transparent zu machen.¹ Seine Arbeit ist die einzige, die sich ausführlich damit beschäftigt. Er verzeichnet jeweils die lateinischen Originalangaben, während DOBENECKER diese übersetzt und dabei manchmal recht frei vorgeht - deshalb wird nur in den Fällen, die nicht bei MEYER aufgeführt sind, auf ihn zurückgegriffen.
- Die dritte Spalte schließlich lokalisiert die entsprechende Urkunde zunächst bei SCHNEIDEWIND, wobei sich die von ihm angeführten bis auf die mit * markierten mit den von FUNKHÄNEL herangezogenen decken, dann bei MEYER.
- Eckige Klammern kennzeichnen Erschlossenes, sofern nicht anders angegeben, nach DOBENECKER.

Datierung (Zählung nach DOBENECKER)	Titelangabe nach MEYER (soweit möglich)	Beleg bei SCHNEIDEWIND und MEYER	Bemerkungen
1208 , Jan./ Sept. (II, 1370)	Heinricus notarius	Schneidewind Nr. 2 Meyer Nr. 25	
1208 (II, 1390)	Heinricus notarius	Meyer Nr. 26	
121[4] , 29. Mai (II, 1585)	Heinricus notarius	Schneidewind Nr. 3 Meyer Nr. 29	Diese Urkunde wird von Schneidewind und Meyer auf 1216 datiert.
1215 , Sept./ Dez. (II, 1652)	H[einrich], Notar		
vor 1216 , 23. März (II, 1672)	Heinricus scriptor	Schneidewind Nr. 1 Meyer Nr. 28	Hier handelt es sich um die nach Funkhänel 1855/56, S. 206, und Schneidewind undatierte Urkunde, die nur Tag und Monat aufweist. Funkhänel hatte sie in das ausgehende 12. Jh. datiert, während Schneidewind für eine Niederschrift nicht vor dem 23. März 1207 plädiert.
1217 , nach 25. Apr. (II, 1740)	Heinricus scriptor	Meyer Nr. 31	
1217, vor Sept (II, 1761)	in presentia ... notariorum Heinrici et Iohannis	Schneidewind Nr. 4* Meyer Nr. 30	
1218 (II, 1814)	Heinricus prothonotarius	Schneidewind Nr. 5* Meyer Nr. 32	

1 Vgl. Meyer 1899, die im vorliegenden Zusammenhang wichtigen Belege finden sich auf den S. 389ff.

Datierung (Zählung nach DOBENECKER)	Titelangabe nach MEYER (soweit möglich)	Beleg bei SCHNEIDEWIND und MEYER	Bemerkungen
1219 , 17. Apr. (II, 1827)	Heinricus notarius	Schneidewind Nr. 6 Meyer Nr. 33	
1221 , 9. Sept. (II, 1976)	Heinricus notarius	Schneidewind Nr.7 Meyer Nr. 34	Diese Urkunde wird von Heß 1909 für eine Lebensskizze des Dichters verwendet.
1223 , 31. März (II, 2051)	Heinricus notarius	Meyer Nr. 36	
1223 (II, 2109)	Heinricus prothonotarius	Schneidewind Nr. 8 Meyer Nr. 37	
1225 , 6. Nov. (II, 2246)	datum per manum notarii nostri Heinrici	Schneidewind Nr. 9* Meyer Nr. 38	
1227 , 2. März (II, 2385)	Heinrich, landgräflicher Notar		
1227, vor 24. Juni (II, 2415)	Heinricus notarius	Schneidewind Nr. 10 Meyer Nr. 40	Da Schneidewind weder Tages- noch Monatsangabe gibt, hier also nur das Jahr 1227, kann aus Meyer geschlossen werden, dass es sich um diese Urkunde handelt, da die andere dieses Jahres auch bei Meyer nicht aufgeführt ist.
122[8] , 25. März (III, 9)	Heinricus scriptor	Meyer Nr. 43	
1228, vor 16. Mai (III, 13)	Heinricus scriptor	Schneidewind Nr. 11 Meyer Nr. 41	
1228, 16. Mai (III, 14)	datum per manum notarii nostri Heinrici	Schneidewind Nr. 12* Meyer Nr. 45	Auch bei den beiden Nachweisen Schneidewind, Nr. 12 und Nr. 13, ist unklar, welche der beiden am selben Tag ausgestellten Urkunden jeweils gemeint ist.
1228, 16. Mai (III, 15)	Heinricus notarius; datum ... per manum supradicti notarii nostri Heinrici	Schneidewind Nr. 13* Meyer Nr. 44	
1228, Jan./ Sept. (III, 29)	Heinricus notarius noster	Meyer Nr. 42	
122[8] (III, 39)	Heinricus notarius	Meyer Nr. 46	Meyer datiert auf 1229.

Datierung (Zählung nach DOBENECKER)	Titelangabe nach MEYER (soweit möglich)	Beleg bei SCHNEIDEWIND und MEYER	Bemerkungen
1229 , 10. Juli (III, 66)	Heinricus et Iohannes scriptores nostri	Meyer Nr. 47	
1231 , vor Sept. (III, 212)	Heinricus notarius	Schneidewind Nr. 14 Meyer Nr. 48	
1233 , 13. März (III, Nachtrag, 20)	Heinrich der Schreiber		
1234 , 6. Nov. (III, 464 und 465)	Heinricus scriptor de Wizense	Schneidewind Nr. 8* Meyer Nr. 51	Da Schneidewind diese Urkunde gesondert erläutert, führt er sie nicht in seiner Reihung auf.
1238 , 29. Sept. (III, 749)	Heinricus notarius	Schneidewind Nr. 15 Meyer Nr. 52	
1239 , 7. Nov. (III, 825)	(Magister) Heinricus scriptor	Meyer Nr. 53	Meyer gibt den Titel <i>Magister</i> nicht an.
1240 , 25. Feb. (III, 856)	Heinricus et Tuto notarii	Meyer Nr. 54	
1242 , 22. Feb. (III, 1071)	Magister Heinrich, Notar		
1243 , 14. Juli (III, 1094)	Heinrich, Notar		
1244 , 31. Jan. (III, 1139)	Heinricus notarius	Meyer Nr. 55	
1244, 1. Feb. (III, 1140)	Datum per manum Heinrichi notarii	Meyer Nr. 56	

Belege für einen Kanzleiangehörigen namens Heinrich bei den thüringischen Landgrafen 1208-1244

Durch DOBENECKER sind inzwischen also insgesamt 32¹ Urkunden bekannt, die einen Angehörigen der ludowingischen Kanzlei mit dem Namen Heinrich belegen.² Abgedeckt ist damit mehr als ein Vierteljahrhundert, nämlich 36 Jahre. SCHNEIDEWIND kennt insgesamt 16 Belege, FUNKHÄNEL sechs weniger und MEYER immerhin 27. Zu beachten ist hierbei, dass es MEYER nicht um die Thematik „TUGENDHAFTER SCHREIBER = Kanzleiangehöriger Heinrich“ geht. Es ist deshalb nicht sein Anliegen, eine Art Echtheitskritik an den Urkunden hinsichtlich ihrer Belegfähigkeit für eine Identität dieser beiden Personen durchzuführen.

FUNKHÄNEL, dessen Ziel dies sehr wohl ist, erscheinen nur die Belege bis 1228 tragfähig und damit als beweiskräftige Zeugen für den dichtenden Kanzlisten. Er setzt den Einschnitt zwischen „seinem“ und einem anderen Heinrich mit der Übernahme der Landgrafenschaft durch Heinrich Raspe IV. als

1 Die Urkunden III, 464 und III, 465 sind identisch, sie werden deshalb in der Auswertung zusammengefasst.

2 Eine Ausnahme bildet II, 1652 vom Ende des Jahres 1215: Dobenecker erschließt *Heinrich*, vorhanden oder lesbar ist offenbar nur das „H“. Diese Ersetzung führt er innerhalb dieser Urkunde insgesamt dreimal durch, neben dem Genannten noch bei H[einrich], Gr. von Stolberg und H[einrich], Marschall.

Vormund Hermanns II., dessen Vater Ludwig IV. bereits in der Anfangsphase des Kreuzzuges verstorben war.

Diese Entscheidung erklärt sich bei Betrachtung der Angaben der FUNKHÄNEL bekannten Urkunden: Die erste in Heinrich Raspes IV. Regierungszeit (III, 13 vor dem 16. Mai 1228) listet Heinrich als *scriptor* auf. Im vorhergehenden Jahr trägt er allerdings den Titel *notarius*. Da sich nach FUNKHÄNELS Meinung ein hierarchischer Aufstieg Heinrichs vom Schreiber zum Notar abzeichnet, würde hier eine Rückstufung erfolgen, die er nicht akzeptieren mag. Dieser Auffassung gemäß datiert er den einzigen anderen Beleg für *scriptor*, der ihm bekannt ist, in das Ende des 12. Jhs. (II, 1672) Diese Urkunde weist nur Tag und Monat aus.¹ Als Begründung gibt er an, diese aufgrund des Inhalts an andere, die ebenfalls das Eisenacher Nikolaikloster betreffen, anzuschließen. Die Amtszeit Heinrichs erschien ihm damit schon recht lang, ohne Not sollte sie doch nicht in die Regierungszeit Heinrich Raspes IV. ausgedehnt werden. Der Wechsel zwischen *protonotarius* (1218 und 1223) und *notarius* irritiert ihn hingegen nicht, im Gegenteil, er ist überzeugt von der Austauschbarkeit beider Titel.² Beim *scriptor* jedoch handelt es sich seiner Meinung nach um denjenigen, „der die fürstlichen Urkunden concipierte, aber nicht selbst schrieb“³ und glaubt auch den von ihm ausgewerteten Urkunden einen niedrigeren Rang für einen solchen entnehmen zu können.⁴

SCHNEIDEWIND datiert dieselbe Urkunde in das Jahr 1207.⁵ Er bezieht dabei den vermutlichen Vorgänger Heinrichs, Ekehard, in seine Überlegungen mit ein: Dieser ist in den Jahren 1190-1206 mit wechselnden Titeln belegt, als Schreiber, Notar und Protonotar.⁶ 1206 findet er sich einmal als Probst verzeichnet. Er erscheint in II, 1652 wiederum in dieser Form unmittelbar vor Heinrich. Die letzte Urkunde, die Ekehard mit einem Kanzlistentitel (dort als *protonotarius*) anführt, stammt vom 15. Juli 1206,⁷ die hier zu datierende wurde aber an einem 23. März ausgestellt, und so plädiert SCHNEIDEWIND für 1207. Da er sich des schwankenden Bodens, dem er sich da anvertraut, bewusst ist, geht er erst von 1208 als dem Jahr der offiziellen Amtseinführung Heinrichs aus.⁸ DOBENECKER datiert dann großzügiger, nämlich auf „vor 1216“, also durchaus mitten in die angenommene Amtszeit Heinrichs, womit er eventuell MEYER folgt.⁹

SCHNEIDEWIND bestreitet die Existenz eines Rangunterschiedes *scriptor* - *notarius* und bringt diverse Belege für Angehörigen anderer Kanzleien, die gleichfalls mit wechselnden Zusätzen oder gar beiden Titeln urkunden. Hinzu kommt seiner Meinung nach, dass der deutsche Titel *Schreiber* sich in allgemeiner Weise auf die Beamten einer Kanzlei anwenden ließ. Daraus könne man auf eine ebenfalls umfassende Bedeutung des lat. *scriptor* schließen. Die Urkunden unter Heinrich Raspe IV. seien deshalb dem einen Heinrich zuzuordnen, darin bestehe für ihn gar kein Zweifel.¹⁰

SCRIPTOR, NOTARIUS, PROTONOTARIUS

Es stellt sich also die Frage, wie es um die Titelverwendung steht, ob die Bezeichnungen *scriptor*, *notarius* und *protonotarius* tatsächlich eine hierarchische Folge bildeten.

Es finden sich verschiedene Positionen: Otto POSSE, der in seiner „LEHRE VON DEN PRIVATURKUNDEN“¹¹ u.a. von seiner Arbeit an den „URKUNDEN DER MARKGRAFEN VON MEISSEN UND LANDGRAFEN VON THÜRINGEN“¹² berichtet, hält zur wettinischen Kanzlei fest: „Das Protonotariat ist aber nicht bloß eine höhere Würde, sondern ein höheres, dem Notariat übergeordnetes Amt.“¹³ und „Schreiber und Notar sind

1 Vgl. Funkhänel 1855/56, S. 202f., Anm. 4.

2 Vgl. Funkhänel 1855/56, S. 207.

3 Funkhänel 1855/56, S. 206.

4 Vgl. Funkhänel 1855/56, S. 207.

5 Vgl. Schneidewind 1886, S. 5.

6 Vgl. aber zu Ekehard, S. 20.

7 Vgl. Dobenecker II, 1327.

8 Vgl. Schneidewind 1886, S. 5.

9 Vgl. Meyer 1899, S. 389. Er wiederum stützt sich auf Dobenecker, von dem ihm nur die Urkunden bis einschließlich II, 1390 vorliegen, für die weiterführenden greift er zu Posse 1882-1941.

10 Vgl. Schneidewind 1886, S. 6ff.

11 Posse 1887.

12 Posse 1882-1941.

13 Posse 1887, S. 168.

nicht dieselbe Person.“¹

Grundlage seiner These ist die Annahme, solche hierarchischen Strukturen seien einer zunehmenden Komplexität der Amtsgeschäfte geschuldet.

Er listet sämtliche Notare der Landgrafen von Thüringen zwischen 1076 und 1247 auf.² In der Regierungszeit Hermanns I. verzeichnet er Heinrich von Wibende,³ unter Ludwig IV. und Heinrich Raspe IV. nennt er ihn dann lediglich Heinrich. Die urkundlichen Belege werden bei POSSE in den Anmerkungen aufgeführt, hier wird der mehrfache Titelwechsel deutlich, allerdings fehlt jegliche Kommentierung desselben. Offenbar geht er von einer Person mit einer Amtszeit von 36 Jahren aus.

Kurt ZEILLINGER weist 1988 für die frühstauische Reichskanzlei das Protonotariat ab 1150 nach, das Amt etabliert sich seinen Belegen zufolge zwischen 1150 und 1172. Es handele sich dabei um eine herausgehobene Stellung, der Protonotar könne sogar als Stellvertreter des Kanzlers eingeschätzt werden.⁴

Der Annahme, es handele sich bei den Bezeichnungen *scriptor*, *notarius* und *protonotarius* um eine Hierarchie, schließen sich auch die einschlägigen Artikel im „LEXIKON DES MITTELALTERS“ an.⁵

Dagegen sprechen jedoch die Ergebnisse der Untersuchung Heinrich FICHTEHAUS über die „KANZLEI DER LETZTEN BABENBERGER“, der generell von einem „Nebeneinander von Kapellänen und Notaren“ ausgeht:

„Man darf sich überhaupt kein Titelschema moderner Art vorstellen, etwa in der Reihenfolge Schreiber - Notar - Protonotar, sondern muß bedenken, daß oft genug ein einziger Mann das Beurkundungsgeschäft leitete, der sich mit ebensolcher Berechtigung Notar wie Protonotar nennen konnte.“⁶

Dazu passt der vorliegende Befund sehr gut. Handelte es sich tatsächlich jeweils um erreichte Positionen auf der Karriereleiter, dann müsste jeder Beleg für *scriptor*, nachdem bereits eine höhere Stellung erreicht worden war, einen Neubeginn markieren. Aus eben diesem Grund mag FUNKHÄNEL nur die Urkunden vor 1228 gelten lassen. Da inzwischen die gesamte Edition DOBENECKERS ausgewertet werden kann, ist eine breitere Urkundenbasis vorhanden, die gesicherte Schlüsse ermöglicht.

Es findet sich darin achtmal der Titel *scriptor*, und zwar verteilt über den gesamten Belegzeitraum: 1216, 1217, zweimal 1228, 1229, 1233, 1234 und schließlich 1239. *Protonotarius* ist Heinrich in zwei Urkunden: 1218 und 1223. Die restlichen Urkunden, also 22, führen ihn als *notarius*. Die Datierung ist zwar nicht in allen Fällen mit endgültiger Sicherheit festzulegen, dennoch können aus den Inhalten zumeist genügend Informationen gewonnen werden, um terminus post quem und/ oder terminus ante quem zu bestimmen.⁷ Wird einmal eine triadische Hierarchie angenommen und entsprechend jede „Rückstufung“ als Personalwechsel gewertet, ergäben sich acht Amtszeiten von „Heinrichen“ in ludowingischen Diensten:

1 Posse 1887, S. 179.

2 Vgl. Posse 1887, S. 183f.

3 Vermutlich handelt es sich hier um einen Lesefehler, richtig muss es wohl Heinrich von Wizense heißen; vgl. unten, S. 21.

4 Vgl. Zeillinger 1988, passim.

5 Vgl. Walter Koch: Art. „Protonotar“, in: LexMA Bd. VII, Spp. 273f. Alfred Gawlik u.a.: Art. „Notar, Notariat“, in: LexMA Bd. VI, Spp. 1271-1281. Otto Mazal: Art. „Schreiber“, in: LexMA Bd. VII, Spp. 1552ff. Thomas Frenz: Art. „Skriptor“, in: LexMA Bd. VII, Spp. 1991f., beschränkt sich auf die Tätigkeiten innerhalb der päpstlichen Kanzlei.

6 Fichtenau 1948, S. 246. Diese Ansicht übernimmt Butz 2002, S. 70: In seinem Überblick über die ludowingische Kanzlei nennt er auch Heinrich, den er in 25 [sic!] Urkunden nachweisen kann. Leider bleibt unklar, wie er zu dieser Zahl kommt, ebenso, wieso wir „[d]urch einige *datum per manum*-Formeln wissen [...], daß Heinrich die Würde eines Magisters besaß [...]“. Keine der Urkunden mit Aushändigungsformel weist eine solche Angabe auf. Abschließend verweist auch Butz auf die literaturgeschichtliche Identifizierung Heinrichs mit dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER.

7 So muss z.B. II, 1740 nach dem 25 April 1217 (= Todestag Landgraf Hermanns I.) ausgefertigt worden sein, denn darin bestätigt Landgraf Ludwig IV. dem Probst und dem Konvent von Weißenstein unter anderem den Schutz, den sie schon unter seinem Vater genossen hatten. Es scheint sich damit um eine typische Erneuerungs-urkunde nach einem Herrscherwechsel zu handeln. III, 13 bezieht sich auf eine Schenkung an das ludowingische Hauskloster Reinhardsbrunn, die anlässlich der Beisetzung Ludwigs IV. vorgenommen wurde. Diese fand vor dem 16. Mai 1228 statt, evt. am 15. Mai 1228, vgl. dazu Schwarz 1993, S. 91.

- 1208-1215
- 1216-1218
- 1219-1223
- 1225-1227
- 1228
- 1229-1231
- 1233-1238
- 1239-1244

Nun ist kaum anzunehmen, dass acht unmittelbar aneinander anschließende Perioden (Ausnahmen dritte und vierte sowie sechste und siebte) hintereinander Männer mit demselben Namen in der ludowingischen Kanzlei tätig gewesen sein sollen. Im Gegensatz zu den nach Quellenlage familiengebundenen vier Hofämtern, bei denen sich die Häufung bestimmter Namen durch das Leitnamenprinzip erklären lässt, war dies in der Kanzlei nicht der Fall.¹

Zusätzlich ist zu erwähnen, dass die Urkunden II, 2246; III, 14; III, 15 und III, 1140, die FUNKHÄNEL nicht bekannt waren, eine *datum per manum*-Formel aufweisen, die zumindest in den deutschen Königsurkunden einen „Prüfungsvermerk des Kanzleivorstehers oder seines Vertreters, die durch sie die rechtlich-sachl. Verantwortung für die Ausfertigung übernehmen“, darstellt.² Martin MEYER macht dazu für die ludowingischen Gepflogenheiten die Beobachtung, dass diese Formel

„[...] nur für solche Notare gebraucht [wird], deren bevorzugte Stellung aus der gelegentlichen Bezeichnung als Protonotar oder der Zuerkennung der ersten Stelle bei gleichzeitiger Erwähnung eines anderen Notars erhellt.“³

POSSE weist darauf hin, dass die Verwendung dieser Formel eventuell auf die Abwesenheit des Fürsten hindeuten könnte, kann dies aber erst für die Kanzlei Rudolfs IV. von Österreich nachweisen.⁴

Es lässt sich der Schluss ziehen, dass die kleine landesherrliche Kanzlei der Ludowinger in dieser Zeit ein weiteres Beispiel für eine zwar ausdifferenzierte Titel kennende, diese aber nicht mit hierarchischen Strukturen verknüpfende ist. Dazu passen auch die Erkenntnisse Martin MEYERS, die sich auf die Untersuchung von immerhin gut einem Dreivierteljahrhundert Signierpraxis unter den Ludowingern stützen kann.⁵ So findet sich gemeinsam mit Heinrich 1217 in Urkunde II, 1761 ein Johannes, der gleichfalls den Titel *notarius* führt. 1222 urkundet er wiederum als *notarius*.⁶ In Urkunde III, 66 aus dem Jahre 1229 tritt er jedoch gemeinsam mit Heinrich als *scriptor* auf. Die Situation präsentiert sich also ähnlich. Der Werdegang Ekehards, des Vorgängers Heinrichs und offenbar überhaupt ersten Protonotars der Ludowinger,⁷ kann nicht genau nachvollzogen werden. Zwar ist er mit wechselnden Titeln belegt, allerdings handelt es sich bei den entscheidenden Urkunden um undatierte.⁸ Es kann so nicht eindeutig festgestellt werden, ob auch bei ihm die Titel austauschbar waren.

Zusammenfassend ist nach Durchsicht der einen *scriptor*, *notarius* oder *protonotarius* mit dem Namen Heinrich bezeugenden ludowingischen Urkunden festzuhalten:

- Zwischen 1208 und 1244 wird der Name Heinrich als der eines Kanzlisten in insgesamt 32 Urkunden geführt.
- Der Name Heinrich ist mit den genannten drei Titeln verbunden; zusätzlich könnten vier Urkunden, die über eine *datum per manum*-Formel verfügen, eine herausgehobene Stellung andeuten.
- Gegen eine dreistufige strikte Hierarchie innerhalb der ludowingischen Kanzlei spricht die sich dann ergebende, nahezu direkte Abfolge von acht Kanzlisten desselben Namens.

1 Vgl. Butz 2002, S. 66ff. Vgl. schon Funkhänel 1855/56, S. 201ff., und Schneidewind 1886, S. 8.

2 Peter-Johannes Schuler: Art. „Datum per manum“, in: LexMA Bd. III, Sp. 582f, hier Sp. 582. Die ältere Forschung war noch von einer Aushändigungsformel, also dem Zeichen für die direkte Übergabe an den Empfänger, ausgegangen, vgl. Posse 1887, S. 172-175.

3 Meyer 1899, S. 392.

4 Vgl. Posse 1887, S. 174.

5 Vgl. Meyer 1899, S. 391f.

6 Vgl. Meyer 1899, S. 389.

7 Vgl. Butz 2002, S. 69, der den Titel erstmals 1194 findet. Dobenecker II, 1178 datiert großzügiger auf „vor 1200“.

8 Vgl. bspw. Dobenecker II, 1041 und 1042.

- Da eine Familiengebundenheit für die Kanzleiämter nicht nachgewiesen werden kann, greift eine Erklärung mittels Leitnamenprinzip nicht.
- Der jeweilige Titelwechsel ist nicht zwingend mit der Übernahme der Amtsgeschäfte durch einen neuen Landgrafen in Verbindung zu bringen.
- Die Tatsache, dass der Name Heinrich am Thüringerhof zwischen 1208 und 1244 eng mit der Kanzlei verbunden war, entweder durch eine überdurchschnittlich lange Amtszeit des einen oder der engen Folge mehrerer aufeinander, könnte zur Identifizierung des Schreibers als Heinrich in den Berichten über den Sängerkriegstreit in den Chroniken und Elisabeth-Viten geführt haben.¹

HEINRICH VON WEISSENSEE

SCHNEIDEWIND geben die Belege noch näheren Aufschluss über die Identität seines Forschungsgegenstandes: In einer Urkunde aus dem Jahre 1234, also unter der Herrschaft Heinrich Raspe IV., ist „Heinricus scriptor de Wizense“ bezeugt. Die Bedeutung dieser Entdeckung liegt für ihn auf der Hand: „[D]er tugendhafte Schreiber giebt sich als Heinrich von Weißensee zu erkennen.“² Die Familie derer von Weißensee ist mit den thüringischen Landgrafen in Verbindung zu bringen, zwei Mitglieder sind zu anderen Zeiten (nämlich 1290 und 1385) in ähnlichen Positionen zu lokalisieren.³ Er meint nun, einen Ausgangspunkt gefunden zu haben, von dem aus er die näheren Lebensumstände des verbeamteten Dichters ergründen kann.

Dabei hilft ihm die „LEGENDA DE SANCTIS PATRIBUS CONUENTUS YSENACENSIS ORDINIS PREDICATORUM“, das Legendarium des 1235 von Heinrich Raspe IV. und seinem Bruder Konrad gestifteten Dominikanerklosters in Eisenach. Dem Gesuchten wird darin unter der Überschrift „De vita fratris Heinrichi de Wiszense“ ein eigener Abschnitt gewidmet:

„Frater Heynricus de Wiszense, vir simplex et magne deuocionis, ac magnarum oracionum, superfundens oraciones suas cum profusis lacrimis, rarissime inter fratres comparuit, nisi in refectorio, in choro et in capitolio, sed die noctuque in ecclesia vel in choro vel in capellis prouolutus ante altaria inueniebatur.“⁴

Offenbar hat es sich also bei diesem Mann, der das Gelübde abgelegt hat, um einen sehr glaubensstarken gehandelt, der diesem Glauben auch beredete Ausdruck verleihen konnte und mit seinen Gefühlsausbrüchen eine Ausnahme unter den Brüdern darstellte.

SCHNEIDEWIND kann abschließend den Lebensgang des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS, wie er ihn sich vorstellt, ausführlich schildern:

- Geboren zu Weißensee;
- Dienst in der ludowingischen Kanzlei 1208-1244 unter
 - Hermann I.,
 - seinem Sohn Ludwig IV. dem Heiligen und, nach dessen Tod auf dem Weg ins Heilige Land,
 - dessen Bruder Heinrich Raspe IV., 1246/47 unglücklicher, vom Papst protegierter deutscher König;
- letzte Lebensjahre und Tod abgewandt von der Welt im Kloster;
- Beisetzung in der Kapelle der Jungfrau Maria und Aller Heiligen des Eisenacher Dominikanerklosters: „Tandem feliciter obiit in die Maria Magdalene et sepultus est in capella beate Marie virginis et omnium sanctorum.“⁵ Kurz nachdem Schneidewind seine Arbeit veröffentlicht hatte, konnte die letzte Ruhestätte genau lokalisiert werden: Ein Grabstein in der Krypta trägt seinen Namen.⁶

1 Möglicherweise muss zusätzlich in Betracht gezogen werden, dass der Leitname der Eckartsbergaer (auch Ebersburger), die das Amt des Marschalls innehatten, Heinrich war, vgl. Butz 2002, S. 67f. Nicht vergessen werden darf auch die ludowingische Namensgebung: Neben dem Leitnamen Ludwig finden sich immer wieder Hermann und Heinrich Raspe.

2 Schneidewind 1886, S. 9.

3 Vgl. Schneidewind 1886, S. 9.

4 „LEGENDARIUM“, S. 391; vgl. auch Schneidewind 1886, S. 10f.

5 Vgl. Schneidewind 1886, S. 11f. Das genaue Todesjahr ist nicht feststellbar, das „LEGENDARIUM“, S. 391, nennt damit nur den 22. Juli.

6 Vgl. Heß 1909, S. 101. Er gibt den Zeitpunkt der Auffindung mit „vor etwa 20 Jahren“ an.

Schneidewind greift außerdem auf den „TOTENFEIER“ genannten Teil des „WARTBURGKRIEGES“ zurück: Darin wird die gemeinsame Schwertleite des Schreibers und Wolframs von Eschenbach durch den Hennenberger Grafen geschildert:¹

„Du Wolveram von Eschenbach;
des edelen ritterschaft von Hennenberc ich sach
an dich geleit mit rosse und mit gewande.
ûf einer grünen wisen breit;
ich tugendhafter Schrifber truoc daz selbe kleit.“ (WBK (Simrock) Vv. 134,1-5)

In der Replik Biterolfs, mit dem der Tugendhafte Schreiber in der „TOTENFEIER“ zusammentrifft, wird der Ort als Maßfeld identifiziert.

Dieser Teil des „WARTBURGKRIEGES“ ist SCHNEIDEWIND auch noch aus einem anderen Grund wichtig: Er erkennt darin dominikanisches Gedankengut: „Der Mensch ist der Sünde halber der Hölle verfallen, und Gottes Barmherzigkeit allein vermag ihn aus ihr zu erlösen [...]“² Hier glaubt er eine weitere Brücke schlagen zu können zwischen all den bisher entdeckten verstreuten kleinen Inselchen. Zur Abfassungszeit der „TOTENFEIER“ wäre demnach die Erinnerung an den Rückzug Heinrichs von Weißensee zu den Dominikanern noch so wach und präsent gewesen, dass darauf Bezug genommen werden konnte.

Hier nun wird klar, warum SCHNEIDEWIND mit seiner Urkundenreihe über die FUNKHÄNELS hinausgehen muss: Nur in der Urkunde von 1234 findet sich die der weiteren Identifizierung dienende Namensangabe. Daran kann er sein weiteres Vorgehen ausrichten und so schließlich im „LEGENDARIUM“ fündig werden, was ihm die Nachzeichnung des Lebenslaufs ermöglicht. War schon oben nicht endgültig zu entscheiden, ob sich alle urkundlichen Zeugnisse auf dieselbe Person beziehen, so muss die zunächst plausibel wirkende Verbindung der beiden Belege für Heinrich von Weißensee kritisch gesehen werden. Es fehlt auch die Angabe, wann genau dieser Heinrich bei den Dominikanern lebte und in welches Jahr sein Tod fiel. Damit erweist sich dieser Fund als nicht sonderlich aussagekräftig.³ Problematisch ist außerdem SCHNEIDEWINDS Akzeptanz der Angaben in der „TOTENFEIER“ als historisch korrekt. Das literarische Zeugnis kann zeittypisch nur als Realhistorie verstanden und deshalb als Quelle für den Lebenslauf herangezogen werden.

WEITERE IDENTIFIZIERUNGSVERSUCHE

Nicht nur SCHNEIDEWIND hat versucht, den TUGENDHAFTEN SCHREIBER mit einem aussagekräftigen Namen zu versehen. So hatte ADELUNG in ihm Heinrich von Rîspach zu erkennen geglaubt.⁴ Dieser wird von WOLFRAM VON ESCHENBACH im „PARZIVAL“ im Zusammenhang mit dem thüringischen Hof unter Hermann I. genannt:

„von Düringen fürste Herman,
etslîch dîn ingesinde ich maz,
das ûzgesinde hieze baz.
dir wære och eines Keien nôt,
sît wâriu milte dir gebôt
sô manecvalten anehanc,
etswâ smæhlîch gedranc
unt etswâ werdez dringen.
des muoz hêr Walther singen
>guoten tac, bœs unde guot.<
swâ man solhen sanc nu tuot,
des sint die valschen gêret.
Kei hets in niht gelêret,

1 Vgl. Schneidewind 1886, S. 11. Vgl. auch Schreiber 1922, S. 72f. die „TOTENFEIER“ wird in C.2.3. näher untersucht.

2 Schneidewind 1886, S. 16.

3 Vgl. Wachinger 1973, S. 82 und Anm. 53 ebd., der skeptisch bleibt.

4 Vgl. Adelung 1784, S. 15f.

noch hêr Heinrich von Rîspach.“ („Parzival“, Vv. 297, 16-29)¹

ADELUNGS Meinung nach hätte der Dichter damit auch noch die Position eines Truchsessens innegehabt. Dies ist inzwischen widerlegt worden, denn dieses Hofamt war in Händen der Schlotheimer, deren Leitnamen Günther und Berto waren. Ein Heinrich ist hier nicht belegt.² Moriz HAUPT meint bereits 1848 grammatikalisch nachweisen zu können, dass Heinrich von Rîspach zur Abfassungszeit nicht mehr am Leben war, auf jeden Fall aber nicht (mehr) am Hofe geweiht haben kann, wenn er dies überhaupt jemals getan hatte. Seine These wird untermauert durch 297, 28f., denn dort werden Keie und Heinrich einander gleichgestellt. Hätte Hermann also tatsächlich letzteren zu seinem Gesinde zählen können, hätte er des anderen doch nicht bedurft! Erschwerend kommt für ihn hinzu, dass der Name Heinrich von Rîspach zwar belegt ist, jedoch in der Gegend von Landshut und nirgends als Dichter. Dies ließe den Schluss zu, dass er eher am Hofe der bayerischen Herzöge zu finden gewesen sein könnte.³ Friedrich Heinrich von der HAGEN ist aufgrund des Gawan-Keie-Dialogs geneigt, dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER durchaus eine Position wie die, die Heinrich von Rîspach hatte, einzuräumen.⁴

Der Name HEINRICH VON VELDEKE fällt ebenfalls im Zusammenhang mit dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER, die Identifizierung wird jedoch bereits von FUNKHÄNEL abgelehnt und nicht weiterverfolgt.⁵

Ein weiterer Heinrich, der in Betracht zu kommen scheint, ist der VON OFTERDINGEN. Diese Gestalt, die bis zum heutigen Zeitpunkt ebenfalls nicht befriedigend identifiziert werden konnte, war nach der Meinung Richard M. MEYERS ein Alias des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS. Ihm zufolge fanden am thüringischen Landgrafenhof nicht zu unterschätzende Rangkämpfe zwischen einheimischen und fremden Dichtern statt. Während die fremde Partei von WALTHER VON DER VOGELWEIDE oder WOLFRAM VON ESCHENBACH verkörpert wurden, führte die einheimische der SCHREIBER/ OFTERDINGEN an.⁶

Diese Theorie hat jedoch keine weitere Verbreitung gefunden, ebenso wenig wie eine noch phantasievollere, die August AMRHEIN 1933 in drei Arbeiten entwickelt:⁷ Bei seinen Nachforschungen über einen Dichter, Kanonikus und Scholastiker in Würzburg namens Heinrich, über den HUGO VON TRIMBERG im „RENNER“ berichtet,⁸ macht er eine ihn verblüffende Entdeckung:

„Der bischöfliche Notar und Magister Heinrich Poeta hat demnach die Lieder des Bruder Werner, des tugendhaften Schreibers Heinrich und die Wartburglieder, die Sprüche des Walther von der Vogelweide und des Reinmar von Zweter, des Freidank, den deutschen Parzival als Wolfram von Eschenbach und den Tristan als Gottfried von Straßburg, Marienpreis und Lobgesang auf Christus gedichtet und ist durch den Wohlklang seiner Sprache der bedeutendste Dichter des 13. Jahrhunderts, der in den von ihm gewählten Dichternamen bis auf den heutigen Tag große Verehrung erhalten hat, seiner wahren Person nach in Vergessenheit geraten ist und nicht einmal seine Grabstätte im Kreuzgang der Neumünsterkirche behalten durfte, obwohl er als vom Papst ernannter Canonikus des Neumünsterstiftes nach dem Jahre 1270 und vor dem 30. Juni 1276 in Würzburg verstorben ist. Als lateinische Dichtungen sind bekannt das Kuriengedicht vor dem Jahre 1265 und das Würzburger Passional oder Heiligenlegende vom Jahre 1269.“⁹

Basis seiner Annahme ist ein von ihm selbst durchgeführter Sichtvergleich der entsprechenden Handschriften, der eine völlige Übereinstimmung im Schriftduktus ergibt, nämlich dem eines erfahrenen Notars. Da er überzeugt ist, Schreiber und Dichter seien ein und dieselbe Person, muss dieser folgerichtig

1 Vgl. zu dieser Textstelle auch S. 155.

2 Vgl. Butz 2002, S. 66f.

3 Vgl. Haupt 1848, S. 187f. (Haupt verwendet die Ausgabe Lachmann 1833). Dieser Meinung schließt sich Funkhänel 1855/56, S. 201, an: Die Vereinigung zweier Ämter auf eine Person erscheint ihm höchst unwahrscheinlich. Weiterführende Literaturangaben finden sich im Stellenkommentar zum „PARZIVAL“.

4 Vgl. HMS IV, S. 464.

5 Vgl. Funkhänel 1855/56, S. 198. Prominentester Vertreter dieser These war seinen Angaben zufolge Gottsched.

6 Vgl. Meyer 1895, S. 76.

7 Amrhein 1933 a-c. Die Schriften erschienen in dieser Reihenfolge im Abstand weniger Monate. Der Verfasserangabe fügt er jeweils „Doktor der Theologie und Philosophie, beider Rechte und der Staatswissenschaften, Geistlicher Rat, freiresignierter Dekan und Pfarrer von Eßfeld i.R.“ hinzu.

8 Vgl. Amrhein 1933 a, S. 6.

9 Amrhein 1933 c, S. 29f.

auch alle entsprechenden Texte verfasst haben.¹

DAS EPITHETON

Nicht nur, den Schreiber des „WARTBURGKRIEGES“ mit einem fassbaren Namen zu versehen, war Ziel der älteren Forschungsliteratur, sie beschäftigte sich auch mit dem ihm beigegebenen Epitheton *tugendhaft*. Zum sich der Welt Entziehenden passend erscheint es Schneidewind. Wurde das Wort schon im neuzeitlichen Sinne verstanden, erschließt sich der Sinn der Benennung seiner Meinung nach verstärkt aus dem letzten Lebensabschnitt des Dichters. Der Befund SCHNEIDEWINDS ist:

„[D]ie ehrende Bezeichnung darf demnach nicht als ein einer ganzen Beamtenklasse zustehender Titel aufgefasst werden, sondern ist der Ehrenname eines einzelnen.“²

Die Gegenposition wird von Jacob GRIMM vertreten, seiner Auffassung nach gebührte das schmückende Adjektiv im Mittelalter eben „einem öffentlichen, in ehre und amt stehenden notar [...], ohne daß sich daraus seine besondere trefflichkeit beweisen ließe.“³ Er führt die Bezeichnung zurück auf lat. *virtuosus*, *laudabilis* und *honestus* und weist auf die Beliebigkeit dieses Titels hin, der sich vergleichbar mehrfach findet, so z.B. 1345/46 im oberbayerischen Raum bei einem „Andrê der tugendlich schreiber“.⁴ SCHNEIDEWIND hingegen möchte die Besonderheit des dichtenden Kanzleiangehörigen ausgedrückt wissen, womit er schon weiter geht als andere: FUNKHÄNEL verzichtet ganz auf eine Deutung, und Friedrich Heinrich VON DER HAGEN gibt in seiner Ausgabe, die auch SCHNEIDEWIND verwendet, kurz und bündig die Definition „tüchtig [...], biderb[...]“.⁵ Weitere lexikalische Einzelbedeutungen zeigt HESS auf: „höfisch gesittet“ oder „besonders gesangstüchtig“ oder „gesangskundig“, vielleicht auch (nach GRIMM) „löblich“.⁶ Während GRIMM also von einer lateinischen Basis ausgeht, hält HESS den umgekehrten Übertragungsweg für wahrscheinlicher.⁷

ZUSAMMENFASSUNG

Der Überblick über die Forschungsliteratur des 19. Jhs., die sich auf wenige kleine Arbeiten vorwiegend thüringischer Autoren beschränkt, hat deutlich gezeigt, dass der Schwerpunkt erwartungsgemäß auf die historische Verortung der namenlosen Gestalt aus dem „WARTBURGKRIEG“ in Ort und Zeit gelegt wurde.

Die Lokalisierung in Thüringen steht dabei nicht zur Debatte, ein Vorname wird als erstes Indiz aus den chronikalischen Quellen über den Sängervettstreit gewonnen. Hinzugenommen werden thüringische Urkunden, um so eine möglichst umfassende Biographie zu liefern. Derselbe realhistorische Wert wird beim „WARTBURGKRIEG“ vermutet. Da dessen Protagonisten (wovon nur Klingsor eine Ausnahme bildet) Dichter sind, müsste demnach auch der Tugendhafte Schreiber eigene Texte verfasst haben. Deren Kenntnis basiert in dieser Zeit auf VON DER HAGENs „MINNESINGERN“: In seiner Ausgabe sind alle Minnelieder nach C ediert, während der Dialog in einer C und J kombinierenden Fassung präsentiert wird. Über die Zuordnung dieses letzten Textes, der in der Überlieferung auch STOLLE zugeschrieben wird, möchte VON DER HAGEN kein Urteil fällen und hält sich selbst alle Optionen offen.⁸

SCHNEIDEWIND beschäftigt sich nun ausgerechnet mit diesem einen Text etwas ausführlicher, meint er darin doch die einzigen autobiographischen Einsprengsel zu finden, denn die Minnelieder (die er der

1 Vgl. Amrhein 1933 c, S. 24-29. Ebd., S. 27, muss er zu seiner eigenen Überraschung feststellen, dass Heinrich Poeta auch das „NIBELUNGENLIED“ gedichtet haben könnte. Da dafür u.a. HEINRICH VON OTERDINGEN als Verfasser vermutet wurde, könnte dies seiner Meinung nach der vollständige Name des „Allround-Genies“ sein.

2 Schneidewind 1886, S. 23.

3 Grimm 1848, S. 186.

4 Vgl. Grimm 1848, S. 187.

5 Vgl. Funkhänel 1855/56, S. 195ff. HMS IV, S. 464.

6 Heß 1909, S. 100.

7 Vgl. Heß 1909, S. 100f. Auf die Möglichkeit eines allgemeinen Ehrennamens für die Kanzleiangehörigen geht er gar nicht ein. Er legt lediglich die Überlieferung des „WARTBURGKRIEGES“ zugrunde.

8 Vgl. HMS IV, S. 464f. Von der Hagen besteht nicht auf einer Gleichsetzung mit Heinrich von Rîspach, er eruiert kurz auch eine vom TUGENDHAFTEN SCHREIBER mit STOLLE, die er aber schließlich ablehnt. Die mit dem Notar Heinrich erscheint ihm am aussichtsreichsten, womit implizit der Dialog ausfällt.

Jugendzeit des Dichters zurechnet), sind ihm zu unergiebig.¹ In diesem Dialog, in dem Keie Gawan auf dessen Wunsch hin über richtiges Verhalten bei Hofe belehrt, zeigt letzterer sich moralisch integer und lehnt deshalb *lösen unde liegen*, so die Kernbegriffe neuer Sitten, entrüstet ab. SCHNEIDEWIND möchte in Gawan das alter ego eines TUGENDHAFTEN SCHREIBERS erkennen, der sich von der eitlen und lauten Welt abwendet und nach Stille und Abgeschiedenheit verlangt. Beides fände er schließlich im Kloster als „Frater Heinricus de Wizense“.²

1 Vgl. Schneidewind 1886, S. 13f.

2 Vgl. Schneidewind 1886, S. 15. Auch Meyer 1895, S. 77, schreibt den Dialog dem Dichter zu; vgl. auch ders. 1900, S. 202, seine Echtheitskriterien sind allerdings wenig tragfähig: So dient ihm die Dichterminiatur als Abbildung des Gawan-Keie-Dialogs, was wiederum dessen Echtheit bezeugen soll.

Ein Virtuose aller Mittel

Der TUGENDHAFTE SCHREIBER in der mediävistischen Forschung neuerer Zeit

Vorausgeschickt sei, dass die Auseinandersetzung mit der neueren Forschungsliteratur ausführlich in den entsprechenden Kapiteln stattfinden wird. Hier sollen zunächst lediglich die Titel und ihr jeweiliger Untersuchungsschwerpunkt vorgestellt werden.

Während sich gegen Ende des 19. Jhs. und um die Jahrhundertwende einige Arbeiten finden, deren Autoren sich mit dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER beschäftigen, geht danach selbst dieses nicht übermäßig große Interesse verloren.

Gedrängte Informationen kann man den Editionen von Karl BARTSCH und später Carl von KRAUS entnehmen,¹ in beiden steht der Minnedichter im Mittelpunkt. Die in der älteren Literatur erarbeiteten biographischen (Pseudo)Erkenntnisse werden zumeist kommentarlos zur Identifikation des namenlosen Sängers als urkundlich belegter „Heinricus scriptor“ oder „notarius“ zusammengeschmolzen und lediglich referiert.

Interessanter scheint da schon die Diskussion über die Echtheit des Gawan-Keie-Dialogs zu sein. BARTSCH und von KRAUS sprechen ihn beide dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER ab, da er von Thematik und Stil nicht zu den Minneliedern passe. Auch die erste Auflage des „VERFASSERLEXIKONS“ unterstützt diese Sichtweise,² erst in zweiter Auflage wird das Gespräch als dem Werk durchaus zugehörig empfunden.³ Mit diesem Streitgedicht beschäftigt sich Ingrid KASTEN 1973 im Rahmen ihrer Untersuchung derartiger mittelhochdeutscher Texte in einem Unterkapitel in ausführlicherer Form und weist darauf hin, dass die Zuschreibung an den TUGENDHAFTEN SCHREIBER fälschlich erfolgt sei.⁴

Lediglich die Minnelieder verarbeitet Barbara WEBER in ihrer 1995 erschienenen Dissertation: Sie dienen ihr zusammen mit den Werken 74 anderer Dichter des 13. Jhs. als Textbasis für einen Kategorisierungsversuch von Minnesänger-Œuvres.⁵

Die Autorsignatur im MAASTRICHTER FRAGMENT hat schließlich zwei Aufsätze initiiert. Zunächst verwendet Thomas BEIN 1990 die sogenannte Orpheus-Strophe als Ausgangspunkt zu einer Übersicht über die Darstellung von Homosexualität in der Literatur des Mittelalters. Die Autorfrage ist dabei nicht von Interesse und bleibt folgerichtig unberücksichtigt.⁶

2002 beschäftigt sich Andreas KRASS in seiner Arbeit „DIE ORDNUNG DES HOFES. ZU DEN SPRUCHSTROPEN DES TUGENDHAFTEN SCHREIBERS“ mit den beiden den Namen umrahmenden Strophen.⁷ Im Mittelpunkt seines Aufsatzes steht die Strategie des Dichters, mit der er gegen die gesellschaftliche Ordnung unterlaufenden und störenden Individuen polemisiert. KRASS geht auch auf den TUGENDHAFTEN SCHREIBER als historische Person ein und betont die Verbindung zwischen ihm, dem „WARTBURGKRIEG“ und dem ludowingischen Hof unter Hermann I.

Neben diesen wenigen Ansätzen in der neueren Forschungsliteratur bietet der TUGENDHAFTE SCHREIBER durch seine Texte lediglich Belegmaterial für diverse übergeordnete Studien zum Minnesang, findet im Einzelnen dann aber keine ausführliche Würdigung.

1 Bartsch/ Golther, Liederdichter, S. Lf., abgedruckt wird nur Lied III, ebd. S. 136f. KLD I, Ss. 406-414 (Texte); KLD II, Ss. 499-507 (Kommentar).

2 Gustav Rosenhagen: Art. „Heinrich, der tugendhafte Schreiber“, in: ¹VL Bd. II, Spp. 332f.

3 Gisela Kornrumpf: Art. „Der Tugendhafte Schreiber“, in: ²VL Bd. IX, Spp. 1138-1141. Interessanterweise ist der Befund in ADB und NDB genau umgekehrt: Während Wilhelm Wilmanns: Art. „Heinrich, der tugendhafte Schreiber“, in: ADB Bd. 11, S. 641, für die Zuordnung ist, negiert dies Norbert H. Ott: Art. „Heinrich der tugendhafte Schreiber“, in: NDB Bd. 8, S. 423.

4 Vgl. Kasten 1973, Ss. 68-73.

5 Vgl. Weber 1995, Ss. 127-140.

6 Vgl. Bein 1990.

7 Vgl. Krass 2002.

GESAMT-DOKUMENTATION UND KOMMENTAR

Vorbemerkungen

Vorausgeschickt wird eine Darstellung der verschiedenen Überlieferungszeugen, dann folgt ein Überblick über die bisher zugänglichen Ausgaben, um schließlich mit der Erläuterung der zugrundeliegenden Prinzipien zu Gesamt-Dokumentation und Kommentar überzuleiten.

Die handschriftliche Überlieferung

Die Edition, die als Grundlage der folgenden Untersuchungen dienen soll, hat ihren Rahmen sehr weitgesteckt. Dies mag zunächst verwirren, da sie auf einer übersichtlichen Überlieferung basiert, die aus lediglich zwei Sammelhandschriften und einem Fragment besteht. Weitgesteckt ist der Rahmen hier in Bezug auf Akzeptanz auch solcher Texte, deren Zuordnung zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER von den Zeugen nicht oder nicht eindeutig geleistet wird. Angestrebt wird damit eine Gesamtschau, die den Nebeneffekt hat, als Zitiergrundlage dienen zu können.

Die Überlieferung erfolgt zunächst nur in einer der Sammelhandschriften eindeutig unter dem Namen des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS, nämlich in

- C, der MANESSISCHEN oder GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT (cpg 848 der UB Heidelberg),¹ entstanden in Zürich zu Beginn des 14. Jhs.

Einer der ihm in C zugeschriebenen Texte findet sich in dialektal abweichender Form und unvollständig am Ende des „Meyſter ſtolle“ zugeordneten Œuvre in

- J, der JENAER LIEDERHANDSCHRIFT (Ms. El. f. 101 der UB Jena),² geschrieben vor der Mitte des 14. Jhs, evt. noch vor 1330 im mitteldeutschen Raum.

Schließlich gibt es einen weiteren Zeugen, der zwar mit „D^s tugēt ſcrib^s“ eine Namensnennung bietet, diese aber leider nicht eindeutig mit einem der Texte verbindet; es handelt sich dabei um

- MaFr, das MAASTRICHTER FRAGMENT (Ms. 237 des Rijksarchief in Limburg, Maastricht),³ zu datieren in die Zeit vor oder um 1300, zu charakterisieren als niederdeutsche Abschrift einer oberdeutschen Vorlage, eventuell sogar genauer im Grenzgebiet „rheinische[r] und westfälische[r] Schreibtraditionen“⁴ zu lokalisieren.⁵

Damit liegen die schriftlichen Quellen zeitlich zwar noch recht nah beieinander, räumlich jedoch weniger.

1 Die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT wurde mehrfach faksimiliert: Manesse 1929; Manesse 1975-1979; Manesse 1981. Außerdem kann Manesse 1971 herangezogen werden, es handelt sich dabei um einen verkleinerten Schwarzweißabdruck. Desweiteren Manesse 1995, der diplomatische Abdruck. Weiterführende Literatur in Auswahl findet sich bei Holznagel 1995, S. 142-144. Die UB Heidelberg hat die Handschrift digitalisiert, sie ist unter der URL <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg848> dauerhaft einsehbar.

2 Jena 1972, es handelt sich auch hier um einen Schwarzweißabdruck. Instrukтив ist (mit Literaturhinweisen): Burghart Wachinger: Art. „Jenaer Liederhandschrift“. In: ²VL Bd. IV, Spp. 512-516. Außerdem sei verwiesen auf den diplomatischen Abdruck Jena 1901. Manchmal wird allerdings auch darin in den überlieferten Text eingegriffen, wenn dem Herausgeber dies sinnvoll erscheint.

3 Vgl. Tervooren, Bein 1988, Abbildung zwischen S. 16 und S. 17. Sie beziehen sich auf eine Mappe mit Einzelblättern, die unter dem Titel „Dietse liederen“ subsumiert wurden; ein Doppelblatt dieser Sammlung, die die Signatur 167 III, 11 trägt, wird von Tervooren und Bein als MaFr bezeichnet. Ich danke Herrn Martin J. Schubert für seinen Hinweis auf die neue Signatur des Fragments.

4 Tervooren, Bein 1988, S. 14. Damit würde auch der Fundort korrespondieren sowie der mitteldeutsche Schrifttyp, ebd., S. 15.

5 Vgl. dagegen Holznagel 1995, S. 387ff., der zwar insofern mit Tervooren, Bein 1988 übereinstimmt, dass es sich um die niederdeutsche Abschrift einer oberdeutschen Vorlage handeln solle, jedoch die Möglichkeit einer eindeutigen Zuordnung zum östlichen oder westlichen Niederdeutsch aufgrund des vorliegenden Sprachstandes negiert. Er weist darüber hinaus auf signifikante Unterschiede besonders im Sprachstand zwischen den beiden überlieferten Blättern und innerhalb der Abschrift zwischen dem normalen Text und den Nachträgen hin, vgl. ebd., S. 391.

C - GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT

Hauptträger der Überlieferung ist wie bei so vielen Minnesängern C, die insgesamt 49 Strophen unter seinem Namen bewahrt hat. Sie ordnet ihn im Grundstock an 102. Stelle mit der Nummer 86¹ auf den Blättern 305^r bis 307^r zwischen dem TALER und STEINMAR ein. Das Werk präsentiert sich darin in der für die MANESSE typischen Form: Auf die ganzseitige Dichterminiatur von 305^r folgen die Strophen, fortlaufend zweispaltig hintereinander geschrieben, ihre Zusammengehörigkeit wird jeweils durch die Verwendung blauer und roter Initialen gekennzeichnet. Sie sind alle dem Grundstockschreiber zuzuordnen.

Nach Lied VI wurde der Platz für zwei weitere Strophen freigelassen. Möglicherweise war man hier davon ausgegangen, die Fünfstrophigkeit der vorangehenden Lieder als Prinzip auffassen zu dürfen und hoffte, die fehlenden Verse einmal nachtragen zu können.² Die restlichen Lieder weisen ebenfalls weniger Strophen auf, dort ließ man keinen Freiraum und war sich demnach sicher, keinen mehr zu benötigen. Nach dem vorletzten Minnelied, Lied X, war man offenbar zunächst der Meinung gewesen, damit das gesamte Œuvre des Dichters verzeichnet zu haben, wie Hellmut SALOWSKY anhand der Fleuronneebehandlung der Stropheninitialen durch den Illuminator nachweisen kann.³ So können die Strophen 42 bis 49 (Lied XI und XII) als Nachträge des Grundstockschreibers in Zusammenarbeit mit einem anderen Illuminator identifiziert werden. Für XII, den Dialog zwischen Gawan und Keie, wurde dann ein neues Blatt begonnen, obgleich 306^{vb} noch eine freie Zeile aufweist. Normalerweise stellte so etwas kein Problem dar, wie die dritten Strophe von VII zeigt. Hier hingegen bestand bereits rein optisch die Schwierigkeit, dass der Schreiber in den vorhergehenden Zeilen nicht genügend Raum für die nun notwendige Initiale gelassen hatte. Es drängt sich an dieser Stelle ein weiterer Gedanke auf: Handelte sich um eine bewusste Entscheidung, weil man den Dialog von den Minneliedern absetzen wollte?

Lediglich dreimal findet sich in der gesamten MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT ein solches Vorgehen überhaupt: fol. 57^{vb} (RUDOLF VON ROTENBURG), fol. 161^{ra} (WACHSMUT VON KÜNZINGEN), fol. 339^{va} (DER JUNGE MEISSNER, dort handelt es sich sogar um zwei Zeilen). In allen Fällen beginnt mit der nächsten Spalte eine neue Texteinheit, aber nur bei RUDOLF VON ROTENBURG wird dadurch der Leich vom Minnesang abgegrenzt. Lediglich in diesem Fall stößt man also auf eine vergleichbare Situation. Dieses Szenario lässt sich damit mangels weiterer Belege innerhalb der Handschrift nicht beweisen. Bei den jeweils folgenden Initialen handelt es sich um <W>, <S> und nochmals <W>, mithin relativ große Buchstaben, die viel Platz benötigen. Fehlte dieser, musste der Schreiber auf die nächste Spalte ausweichen. Nicht zu klären ist allerdings, ob hier nun mit einem reinen Versehen oder der Unkenntnis über einen noch folgenden Text zu rechnen ist. Beides ist wohl mit derselben Wahrscheinlichkeit möglich.

307^{ra} blieb nach Abschluss des Dialogs zur Hälfte unbeschrieben, ebenso die Rückseite dieses Blattes sowie die darauf folgende Vorderseite des nächsten. War hier noch mit weiteren Nachträgen gerechnet worden oder war man auf der Suche nach einem ergänzenden „kleinen Dichter“ gewesen?⁴ Diese Frage kann nicht abschließend entschieden werden.

Der Schreibdialekt der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT hat unter anderem dazu beigetragen, ihre Entstehung in Zürich zu lokalisieren, es handelt sich um ein Alemannisch Züricher Provenienz.⁵

J - JENAER LIEDERHANDSCHRIFT

Der Dialog ist es nun, der sich als einziger Text des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS in einem weiteren Überlieferungszeugen findet, nämlich in J. Die JENAER LIEDERHANDSCHRIFT orientiert sich in ihren Werkzusammenstellungen am jeweiligen Tonauteur. Dieser ist in vielen Fällen identisch mit dem Textautor, jedoch nicht grundsätzlich, wie auch im vorliegenden Fall. Da sich der Dichter für das Gespräch zwischen

1 Zur Diskrepanz zwischen der von der MANESSE gewählten und der tatsächlichen fortlaufenden Nummerierung vgl. Oechelhäuser 1893, Ss. 178-189, der eine informative Tabelle angefertigt hat.

2 Solche Lücken finden sich besonders beim Grundstockschreiber, während die Nachtragsschreiber oft darauf verzichten. Vgl. dazu Schubert 2008, passim.

3 Vgl. Salowsky 1988, S. 425 (tabellarische Darstellung der Schreiber- und Illuminatorenhände) und S. 431 (Initialen der Strr. 1-41 sind vom Grundstockilluminator J2, die der Strr. 42-49 von J4).

4 Die erste Möglichkeit erscheint Walter 1933, S. 91, plausibel, sie präferiert aber die These, man habe nach einem anderen passenden „kleinen“ Dichter gesucht. Allerdings sind ihre Entscheidungsrichtlinien nicht immer nachvollziehbar und deshalb wenig nutzbar.

5 Vgl. Holznagel 1995, S. 142 und ausführlicher S. 144f.

Gawan und Keie des STOLLESCHEN Alment-Tones bedient, findet es sich konsequenterweise in dessen Œuvre. Es steht ganz am Schluss davon auf Blatt 7^r. Es blieb leider unvollendet und die Überlieferung bricht mitten im Vers ab, doch handelt es sich bei diesem aller Wahrscheinlichkeit nach um den letzten, worauf durch einen Vergleich mit der korrespondierenden Fassung in C geschlossen werden kann. Dem Schreiber von J war dieses Manko scheinbar nicht aufgefallen, denn die Melodie zum ersten Lied des folgenden Autors (BRUDER WERNER) folgt unmittelbar im Anschluss.

Die Strophenanfänge werden mittels roter und blauer Initialen hervorgehoben, die einander abwechseln und so, abweichend von der Praxis in C, nicht durch einheitliche Färbung die Zusammengehörigkeit mehrerer Strophen anzeigen. Weitere strukturierende Elemente sind wie auch in C die Reimpunkte, die die Versgrenzen markieren, die in J zusätzlich durch nachfolgende Majuskeln unterstützt werden. Und auch umfangreichere metrische Einheiten wie beispielsweise Stollen werden ebenfalls mit alternierenden Majuskeln in rot und blau gekennzeichnet.¹

Vereint sind in dieser Sammelhandschrift besonders Sangspruchdichter aus dem nord- und mitteldeutschen Gebiet, der Schreibdialekt passt dazu. Es handelte sich wohl um niederdeutsche Schreiber, die sich jedoch um ein Mitteldeutsch bemühten. Genauere Lokalisierungsversuche, was z.B. den oder die Auftraggeber betrifft, müssen reine Spekulation bleiben.

MaFr - MAASTRICHTER FRAGMENT

Der dritte und zuletzt aufgefundene Überlieferungsträger ist das MAASTRICHTER FRAGMENT, ein Doppelblatt aus Pergament. Über die Sammelintention dieser Handschrift, die neben anonymen Texten auch solche KELINS, RUMELANTS VON SACHSEN, NEIDHARTS und REINMARS VON ZWETER enthält, lassen sich verschiedene Vermutungen anstellen, von denen bisher jedoch aufgrund der geringen Textmenge keine zweifellos verifiziert werden kann.²

„Da über die Provenienz des MaFr im Reichsarchiv nichts bekannt ist, müssen die Daten über den Schreibort durch eine sprachliche Analyse ermittelt werden.“³

Diese ergibt nach TERVOOREN, BEIN, dass hier die Abschrift eine oberdeutschen Vorlage von zwei zwar hochdeutsch schreibenden, jedoch im Niederdeutschen bzw. in dessen Grenzgebiet mit dem Mitteldeutschen verwurzelten Kopisten angefertigt worden ist. Sie ziehen aufgrund diverser Einzelbeobachtungen den Schluss, die Entstehung im westlichen Raum vermuten zu dürfen und dort „an ein Gebiet zu denken, in dem rheinische und westfälische Schreibtradition zusammenfließen.“⁴ Ihre Indizien führen sie in die kölnische Kirchenprovinz, denn hier würden Fundort, angenommener Schreibort und Schrifttyp miteinander korrespondieren.⁵ Franz-Josef HOLZNAGEL lehnt eine genauere Einordnung des Fragments ab, seiner Meinung nach kann eine solche weder in den westlichen noch in den östlichen Teil des in Frage kommenden Sprachgebiets mit eindeutigen Belegen untermauert werden.⁶

Die Herausgeber Helmut TERVOOREN und Thomas BEIN separieren insgesamt 21 fragmentarisch oder vollständig überlieferte Strophen, dabei helfen ihnen zumeist schlichte rote Initialen, die den Strophenbeginn markieren. Hinzu kommen vier Nachträge, einer davon eventuell in Prosa.⁷ Nur eine einzige Namensangabe findet sich: „D^s tugēt scrib^s“,⁸ die entweder zur zweiten oder zur dritten Strophe, möglicherweise auch zu beiden, in Beziehung gesetzt werden muss. Lehnte man sich hier an den Usus der etwa gleichzeitig entstandenen großen Sammelhandschriften des Minnesangs an, so dürfte der Name als Überschrift zu verstehen und damit der 13 vollständige Verse umfassenden dritten Strophe („Iz fol uz fchalches munde“) zuzuordnen sein.⁹ Da sich die Autorbeischrift jedoch auf der letzten Zeile der davor-

1 Vgl. dazu Holznagel 1995, S. 35f. (mit Literatur).

2 Vgl. Tervooren, Bein 1988, S. 3 und 24; Holznagel 1995, S. 392f.; Schubert (in Vorb.), Kap. 3.2.5.b. Ich danke Herrn Martin J. Schubert für die Überlassung seines Manuskripts.

3 Tervooren, Bein 1988, S. 11.

4 Vgl. Tervooren, Bein 1988, Ss. 11-15. Zitat S. 14f.

5 Vgl. Tervooren, Bein 1988, S. 15.

6 Vgl. Holznagel 1995, S. 387ff.

7 Vgl. Tervooren, Bein 1988, Ss. 4-11 (diplomatischer Abdruck). Da einmal die Strophennummer XVa vergeben wird, endet die Zählung bei XX, bevor die Nachträge I-IV gesondert gezählt werden.

8 MaFr I^{ra}, Z. 19.

9 Schubert (in Vorb.), Kap. 3.2.5.b, Anm. 5, verweist dazu auf die Sprecherbezeichnungen im „WARTBURGKRIEG“.

stehenden zweiten Strophe („Ein and^s minne mach vnminne heizen wol“), die durch Reimpunkte in 17 Verse segmentiert wird, denen ein abschließendes „Amen“ hinzugefügt ist, befindet, ist hier eine enge Verbindung gegeben, die auch TERVOOREN und BEIN sehen.¹ Hinzuweisen ist hier beispielweise auch auf die spätere Praxis im Meistergesang.²

Aus dem MAASTRICHTER FRAGMENT werden die Strophen I-III abgedruckt. Dabei handelt es sich zum einen um die beiden die Namensangabe umrahmenden, zum anderen um die davorstehende erste Strophe. Letztere spricht Andreas KRASS aufgrund inhaltlicher Indizien demselben Autor zu, nämlich dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER: Schließlich scheinen I und II einander zu bedingen, geht es doch in I um die *minne*, während II mit der Beschreibung einer anderen *minne* einsetzt.³

Bisherige Ausgaben

Einige unvollständige Abdrucke innerhalb größerer Minnesänger-Sammlungen hat die altgermanistische Philologie der Gründerzeit bereits hervorgebracht. Die älteste Publikation findet sich in BODMERS und BREITINGERS „SAMMLUNG VON MINNESINGERN AUS DEM SCHWAEBISCHEN ZEITPUNCTE“, mit der sie der Öffentlichkeit 47 Strophen bekannt machen: Es fehlen VI, 3 und VIII, 2, außerdem weicht die Strophenfolge in Lied VIII von der in C ab. Den beiden fehlenden Strophen billigten die Herausgeber offenbar wenig Wert zu, denn nur solche oder anstoßerregende (was hier wohl kaum der Fall gewesen sein dürfte), wurden ihren Angaben zufolge bei dieser Vollständigkeit anstrebenden Abschrift ausgelassen.⁴

Dann durfte der Dichter auch in VON DER HAGENS „MINNESINGER“-Ausgabe von 1838 nicht fehlen. Er bringt darin sämtliche Strophen der elf Minnelieder und den (zu seiner Zeit bereits) umstrittenen Dialog und greift bei diesem für neun Verse auf J zurück.⁵

Auch Carl VON KRAUS hat den TUGENDHAFTEN SCHREIBER in seine „LIEDERDICHTER“ aufgenommen. Er spricht dem Streitgespräch die Echtheit gänzlich ab und beschränkt sich deshalb auf die ihm als gesichert geltenden Minnelieder, was letztlich der Anspruch seiner Sammlung fordert, die in der Hauptsache die Liebesdichtung des 13. Jhs. umfassen soll.⁶ Wie VON DER HAGEN hält er sich bei allen an die Reihenfolge, die die MANESSISCHE LIEDERHANDSCHRIFT vorgibt.

Außerdem finden sich einige der Texte auch in Anthologien:⁷

- Wilhelm MÜLLER reiht in seine „BLUMENLESE AUS DEN MINNESINGERN“⁸ zwei Strophen aus Lied IV und drei Strophen aus Lied VIII ein.
- Karl BARTSCH hat Lied III in seinen „DEUTSCHEN LIEDERDICHTERN“⁹ einen Platz eingeräumt.
- Werner HÖVER und Eva KIEPE haben für ihre „GEDICHTE VON DEN ANFÄNGEN BIS 1300“¹⁰ dasselbe und dazu Lied V ausgewählt, dem Anspruch ihrer Sammlung folgend mit Übersetzungen versehen.

1 Vgl. Tervooren, Bein 1988, S. 3f.

2 Z.B. Lämmert 1970, S. 20: „Erst mit der Verfestigung hergebrachter literarischer Regeln in der Nürnberger Dichterschule gelangt auch der Namenszug am Schluss der Reimpaarsprüche und der Fastnachtspiele wieder zu seiner angestammten Rolle.“

3 Vgl. Krass 2002, S. 132.

4 Bodmer/ Breitingen, Minnesinger I, S. V. Der TUGENDHAFTE SCHREIBER findet sich in Bodmer/ Breitingen, Minnesinger II, S. 101-105. Vgl. zur Vorgeschichte der Sammlung überblicksartig Günzburger 1988, S. 372-378 (mit Literatur) und S. 383-386. Bereits von der Hagen bemerkt, dass Bodmer „wenigstens ein Sieben-theil des Inhalts und zwar meist der trefflichsten Art, in der Handschrift zurückgelassen“ hat: HMS I, S. XV.

5 HMS II, S. 148-153. Seine Anmerkungen finden sich in HMS IV, S. 463-468, hier S. 465. Die Lesarten verzeichnet er in HMS III.2, S. 680f. Er weist darauf hin, dass er den Dialog vor allem als „Urkunde“ abdruckt.

6 KLD I, S. 406-414. Seine Anmerkungen finden sich in KLD II, S. 499-507, hier S. 500.

7 Nicht aufgelistet werden hier die nur in der nhd. Übersetzung abgedruckten Texte.

8 Müller, Blumenlese, S. 108 und 110. Auf den gegenüberliegenden Seiten finden sich die Übersetzungen. Nach eigenen Angaben hat er keine Handschrift selbst eingesehen und bezieht so seine Informationen nur aus zweiter Hand, er nennt beispielsweise Raßmann und Benecke, ebd., S. VIII. Da sein Hauptaugenmerk auf den Übersetzungen lag und nicht auf einer eigenen Ausgabe, kann diese für den Editionsapparat vernachlässigt werden.

9 Bartsch/ Golther, Liederdichter, S. 136f.

10 Vgl. Höver/ Kiepe, Gedichte, S. 189-191. Sie haben C zugrunde gelegt und normalisiert (vgl. dazu den editorischen Bericht, ebd., Ss. 501-507). Im Falle des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS haben sie auch auf KLD zurückgegriffen.

- Helmut DE BOOR¹ hat sich für die Lieder I und VII entschieden. Darüber hinaus führt er auch den Gawan-Keie-Dialog mit auf, spricht ihn aber dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER ab und verzeichnet ihn, da er sich gar nicht erst mit einer möglichen Autorschaft STOLLES auseinandersetzt, unter den Anonyma.
- Eine normalisierte Fassung der Strophe II des MAFr ediert BEIN.²
- Die Maastrichter Strophen II und III liegen normalisiert mit geringfügigen Eingriffen in der WALTHER-Ausgabe CORMEAU vor, da beide in Tönen WALTHERS abgefasst wurden.³
- Diese beiden Strophen werden auch von KRASS verwendet, der sie um die Edition von MAFr I ergänzt.⁴

ÄLTERE EDITIONSPRAXIS

Offensichtlich fehlt es also an einer Ausgabe sämtlicher Texte des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS, die den gegenwärtigen Anforderungen genügen kann und damit die Arbeit am überlieferten Text ermöglicht.⁵

BODMER und BREITINGER präsentieren eine Abschrift, in der sämtliche Sonderzeichen entsprechend der zeitgenössischen Drucktechnik aufgelöst werden mussten, zudem gestatten sie sich undokumentierte Texteingriffe.

VON DER HAGEN folgt dem Leithandschriftenprinzip, seine Ansprüche an eine Edition verlangen dabei noch diverse Veränderungen:

„Da hier nicht ein bloßer Abdruck, sondern eine verglichene und berichtigte Ausgabe der großentheils schon in solchen Abdrücken vorhandenen Gedichte sollte geliefert werden, so sind diese in Betreff der Rechtschreibung, Sprachlehre und Verskunst den Erfordernissen einer solchen Ausgabe gemäß eingerichtet.“⁶ [Hervorhebungen im Original]

Bezieht sich das Vergleichen auf die kritische Sichtung der überliefernden Handschriften im Zusammenspiel mit der gewählten Leithandschrift, besteht das Berichtigen nicht nur aus der Glättung des so erstellten Textes durch grammatikalische, orthographische und metrische Normalisierung, sondern kann durchaus auch inhaltliche Eingriffe verlangen, wenn dem Editor der überlieferte Text verderbt oder unvollständig erscheint. Auf diese Weise wird der Editor zum Sachwalter des Textes im nur von ihm gespürten Sinne des Autors.

Auch die mehr als ein Jahrhundert später kritisch herausgegebenen „LIEDERDICHTER“ Carl von Kraus⁷ lösen sich noch nicht von dieser Praxis und versuchen das inzwischen als unmöglich eingeschätzte zu realisieren: „[...] aus den Trümmern der Überlieferung das Original zu rekonstruieren.“⁸ Dafür bedurfte es einiges an Wissen und Geschick des Editors, galt es doch bei Mehrfachüberlieferung die einzelnen Fassungen auf die eine, die ursprüngliche, zurückzuführen. Verderbte Stellen mussten aufgespürt werden, ebenso alles, was dem Dichter nicht zuzutrauen war, sei es aufgrund von sprachlicher oder metrischer Kunstlosigkeit oder gar anstößig erscheinendem Inhalt. Die dazu nötigen Entscheidungen des Herausgebers sind dabei schwierig bis gar nicht vom Benutzer nachzuvollziehen.⁸

Einen Freibrief für all diese Texteingriffe stellt dafür der angeblich unzuverlässige Schreiber der jeweiligen Handschrift aus:

- 1 Vgl. de Boor, Mittelalter I, S. 829ff.: Den Gawan-Keie-Dialog ediert er HMS II folgend, greift jedoch in die Interpunktion ein und konjiziert, bzw. macht Konjekturen rückgängig. De Boor, Mittelalter II, S. 1553f.: Für I und VII folgt er KLD I, wiederum mit Eingriffen.
- 2 Vgl. Bein 1990, S. 34f.
- 3 Vgl. WALTHER (Cormeau) S. 313f. (durch Thomas Bein). Die erste Strophe kann nicht eindeutig demselben Ton wie die zweite zugeordnet werden, da zu wenig Textmaterial vorliegt, sie findet sich deshalb im Lesartenapparat. Bein hat seinen Abdruck gegenüber seinem ersten 1990 geringfügig geändert.
- 4 Vgl. Krass 2002, S. 135.
- 5 So greift beispielsweise Krass 2002, S. 129, Anm. 10, für den Gawan-Keie-Dialog auf de Boor, Mittelalter I und damit letztlich auf (eine bearbeitete Version von) HMS II zurück.
- 6 HMS I, S. XXII.
- 7 MFMT II, S. 15.
- 8 Timpanaro 1971, passim, zeichnet die humanistische Tradition der von Lachmann präzisierten Methode umfassend nach. Vgl. auch Ganz 1968; vgl. Grunewald 1988, Ss. 185-222 (speziell zu den Minnesingern).

„Aber halte sich wirklich ein Schreiber von solchen Formen und Fehlern rein, giebt er darum auch schon den echten Text? Kann er, wenn ihm nicht die Urschrift vorliegt? Wer bürgt für seine Sorgfalt?“¹ [Hervorhebung im Original]

Gerade dieses „Schreiberphantom“, wie Günther SCHWEIKLE es nennt, hat sich lange in der Editionspraxis gehalten obwohl sich nachweisen lässt, dass die Schreiber durchaus um Genauigkeit bemüht waren und sich selbst korrigierten.²

NEUERE EDITIONSPRAXIS

Nach und nach veränderte sich der Anspruch an Editionen und dementsprechend ihre Anlage. Dennoch kam es fast einer Revolution gleich, als im Jahre 1977 Hugo MOSER und Helmut TERVOOREN eine völlig überarbeitete Neuauflage der grundlegenden Lyriksammlung „DES MINNESANGS FRÜHLING“ vorlegten. Strophe für Strophe wird dort eine Leithandschrift bestimmt, die nur in Ausnahmefällen durch Anleihen aus anderen Überlieferungsträgern ergänzt wird - auch Konjekturen durch die Herausgeber sind nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen möglich. Besonderen Wert legen MOSER und TERVOOREN auf die genaue Kennzeichnung und nachvollziehbare Dokumentation jedes einzelnen Eingriffs, zudem sind sämtliche Prinzipien dieser Edition im zweiten Band nachgewiesen. Mittels eines Forschungsapparats steht dem Benutzer außerdem die bisherige Arbeit mit dem Text zur Verfügung.

Gleichzeitig wagte auch Günther SCHWEIKLE den Versuch, der Minnesangforschung eine neue Textgrundlage zur Verfügung zu stellen. Analog wählt er jeweils eine Leithandschrift, die dann allerdings für das gesamte Lied gilt, bestimmt wird diese in den meisten Fällen durch Wahl des umfangreichsten Zeugen, den in den meisten Fällen C stellt.³ Radikal möchte er sich von allen bisherigen Editionsversuchen abheben:

„Ich habe [...] keinen sogenannten Forschungsapparat, d.h. eine Sammlung von Konjekturen, aufgenommen (und werde dies auch in Zukunft nicht tun, obwohl ein solcher Apparat mehrfach angemahnt worden ist). Was in ihm zu verzeichnen wäre, gehört in die betreffenden Kapitel der Fach- und Editions-geschichte: Solche willkürlichen Einfälle einer methodisch und sachlich unkontrollierten Gelehrtenphantasie dienen in den seltensten Fällen dem eigentlichen Zwecke einer Edition, nämlich einen historisch bezeugten Text zugänglich und verständlich zu machen.“⁴

Das Problem der Mehrfachüberlieferung, zumal die Zuschreibung desselben Liedes an verschiedene Dichter, steht im Zentrum der Edition von Hubert HEINEN aus dem Jahre 1989.⁵ Er bemüht sich, jeweils alle seiner Meinung nach relevanten Fassungen zu sammeln und einzeln abzudrucken. Dies ist allerdings nur der Fall, wenn die Fassungen stark divergieren, ansonsten ist der Leser auf den Apparat angewiesen. Eingestreut finden sich diplomatische Abdrucke einiger Textbeispiele.

NEW PHILOLOGY UND NEUESTE EDITIONSPRAXIS

Damit nähert HEINEN sich schon fast den Forderungen der New Philology an. Im „SPECULUM“-Heft des Jahres 1990 wurde die bisherige Editionspraxis, unter der vorwiegend die der LACHMANN-Schule verstanden wurde, heftig diskutiert.⁶ In Deutschland fand diese Diskussion weniger leidenschaftlich statt, waren doch die Fixpunkte der historisch-kritischen Edition eines Karl LACHMANN bereits seit einiger Zeit als hinterfragbar erkannt und neue Wege erkundet worden. Kritisiert wurde von deutschsprachiger Seite vor allem die Technikverliebtheit der New Philology im Fahrwasser Bernard CERQUIGLINI.⁷

1 Lachmann 1820, S. 162f.

2 Schweikle 1985, S. 133, vgl. ebd., Ss. 118-120. Zur Selbstkorrektur der Schreiber vgl. Schweikle, Minnelyrik, Ss. 12-18.

3 Vgl. Schweikle, Minnelyrik, S. 49.

4 Schweikle 1985, S. 122.

5 Heinen, Mutabilität.

6 New Philology 1990.

7 Cerquiglini 1989.

Die Forderung, alle bekannten Fassungen lediglich in einer Computerversion zugänglich zu machen und auf eine gedruckte Version zu verzichten mit der Begründung, nur so die mittelalterliche Parallelität der Texte wiederherstellen zu können, stieß nicht nur wegen der voraussehbaren Benutzerunfreundlichkeit auf Widerstand (wie groß soll ein Bildschirm sein, der mehr als zwei Fassungen gleichzeitig zeigen soll?), sondern vor allem, weil diese postulierte Parallelität aller Wahrscheinlichkeit nach nie bestanden hatte. Mehrfachüberlieferungen, seien sie unter einem oder mehreren Namen, gehen vermutlich eher auf verschiedene Bearbeitungsstufen zurück, sind demnach eher chronologisch nacheinander als zwingend gleichzeitig anzusetzen, womit letzteres keinesfalls ausgeschlossen werden sollte.¹

Der jüngste und radikalste Vorschlag stammt von Ulrich MÜLLER, Ingrid BENNEWITZ, Elke HUBER, Franz Viktor SPECHTLER und Margarethe SPRINGETH mit ihren Vorstellungen zu einer weiteren WALTHER-Ausgabe.² Ihr Anspruch ist zunächst mit explizitem Rückgriff auf HEINEN,

„[...] die in der Faksimile-Ausgabe dokumentierte und dargelegte Vielfalt in eine besser lesbare und vor allem schnellere Überlieferungsvergleiche ermöglichende Editions-Form zu bringen, also jeweils den ‚textus receptus‘ präsentieren.“³

Von der diplomatischen Transkription sollte sich diese Ausgabe der Benutzerfreundlichkeit wegen durch Vers- und Strophengliederung und „vorsichtige Interpunktion“ abheben.⁴ Die auf das Referat folgende Diskussion machte einen Nachtrag nötig, der auf die vorgebrachten Änderungsvorschläge eingeht:

- Verneinung sämtlicher Texteingriffe bis auf Vers- und Strophengliederung,
- Verzicht auf geplanten Forschungsapparat,
- zusätzliche Erstellung einer elektronischen Fassung.

Das Ergebnis kann als „Edition“ im herkömmlichen Sinne nicht mehr bezeichnet werden, weshalb als neuer Terminus „Gesamt-Dokumentation“ angeboten wird.⁵ Dieser erscheint in einer erweiterten Bedeutung auch im vorliegenden Fall passend. Die Ausgabe der Texte des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS muss allerdings um einen Forschungsapparat erweitert werden, der die bisherigen Texteingriffe für die Diskussion zur Verfügung stellt, da ein solcher der hier interessierenden Texte im Gegensatz zu denen WALTHERS noch nicht vorliegt.

FÜR ODER WIDER DIE NORMALISIERUNG

Vorteilhaft scheint das Prinzip der Handschriftentreue vor allem in Hinblick auf die Mehrfachüberlieferung des Gawan-Keie-Dialogs, denn so können erstmals die Übereinstimmungen und Divergenzen, die die Fassungen in C und J aufweisen, sichtbar gemacht werden. Dies wäre in weit geringerem Maße der Fall, würden beide Texte nur im normalisierten Mittelhochdeutsch alter Schule dargeboten werden, wie die bisherigen Ausgaben deutlich zeigen.

Karl LACHMANN erwartete sich von seiner Glättung sogar noch mehr:

„Wir sind in unserer Schrift die genaueste Gleichheit gewohnt, erlauben uns aber dann in der Aussprache zu schwanken. Das mag gehen bei einer lebenden Sprache, wiewohl ich immer mehr für die Freiheit im Schreiben wäre. Aber bei einer toten scheint mir soviel Gleichheit nothwendig, daß man durch die Schrift gezwungen werde richtig auszusprechen [...]“⁶

1 Vgl. z.B. Bennewitz 1997; vgl. auch den Kolloquiumsband Gleßgen, Lebsanft 1997. Darin besonders Schnell 1997; Rieger 1997; Straub 1997. Die erste ausführliche Auseinandersetzung mit den Thesen der New Philology im deutschsprachigen Raum hat Stackmann 1993 geleistet.

2 Müller 1999.

3 Müller 1999, S. 253.

4 Müller 1999, S. 253. Betont wird, dass nur ein „strikt philologisches“ Publikum angesprochen werden soll, vgl. ebd., S. 256.

5 Müller 1999, S. 257.

6 Briefwechsel Grimms - Lachmann II, Brief Karl Lachmanns an Jacob Grimm vom 18.-26. Januar 1826, S. 485. Vgl. dazu auch z.B. Ganz 1968, S. 113. Die stark biographisch-psychologisch gefärbte Arbeit von Weigel 1989 ist wenig ergiebig.

Bis heute ist die endgültige Entscheidung für oder wider die Normalisierung nicht gefallen, unweigerlich wird das Thema auf jeder Editoren-Tagung zum wiederholten Male heiß diskutiert.¹ Schwerwiegendstes Argument ist dabei, ohne die Anpassung an das gewohnte Schriftbild nur Spezialisten ansprechen zu können.² Sowohl die MANESSISCHE als auch die JENAER LIEDERHANDSCHRIFT zeichnen sich durch recht gute Lesbarkeit aus, so dass dieses Argument, das immer wieder für die Notwendigkeit einer orthographischen und grammatikalischen Normalisierung vorgebracht wird, für sie nicht tragfähig ist. Das MAASTRICHTER FRAGMENT hingegen kann dem Leser durchaus Probleme bereiten, deshalb wird allen handschriftlich überlieferten Texten jeweils ein behutsam normalisierter zur Seite gestellt.

Ganz klar steht immer der handschriftlich überlieferte Text im Mittelpunkt, denn die Arbeit mit ihm eröffnet neue Möglichkeiten.

Zur vorliegenden Ausgabe

Die Anordnung folgt der in C, die Fassungen des Dialogs in C und J stehen sich im Paralleldruck gegenüber, den Abschluss bilden insgesamt drei Strophen des MAASTRICHTER FRAGMENTS. Ein Lesartenapparat ist somit unnötig. Sofern sich in der Handschrift Besonderheiten finden, seien es Fehlerstellen im Pergament oder Rasuren, wird dies unmittelbar unter der entsprechenden Strophe mit Versangabe im *Kursivdruck* angezeigt.

DRUCKBILD/ GLIEDERUNG

Der Benutzerfreundlichkeit sind Versuche, das Druckbild zu gliedern, geschuldet:

- Drucktechnisch bedingt ist die Setzung des ^s grundsätzlich hinter dem Buchstaben, über dem es der jeweilige Schreiber von C angeordnet hat.
- Die Töne werden mit römischen Ziffern gekennzeichnet, die Strophen mit arabischen.
- Die Varianten des Gawan-Keie-Dialogs in C und J werden als XII(C) und XII(J) bezeichnet.
- Reimpunkte werden als Versgrenzen aufgefasst und deshalb durch Zeilenumbruch kenntlich gemacht.
- Die Voranstellung eines Incipit soll die Orientierung erleichtern.

APPARAT

Der Text ist mit einem Herausgeberapparat versehen, der die Abweichungen von der handschriftlichen Überlieferung in den verglichenen Ausgaben verzeichnet. An erster Stelle steht dabei stets KRAUS, stützt er sich dabei auf einen oder mehrere andere ältere Herausgeber, so folgen diese chronologisch absteigend in runden Klammern. Sofern jüngere Editionen seinen Weg einschlagen, werden diese nach einem Komma genannt, wenn bereits Klammern vorhanden sind, nach diesen.

Für den Gawan-Keie Dialog und die Strophen des MAFR waren andere Vorgehensweisen notwendig: Beim Dialog beschränkt sich der Apparat auf den Vergleich zwischen der C-Fassung und den Ausgaben durch VON DER HAGEN, BODMER/ BREITINGER und DE BOOR, der erstere mit nur geringen Änderungen abdruckt. Parallel findet sich der Abdruck des Textes nach der JENAER LIEDERHANDSCHRIFT, dem nur Anmerkungen zur Handschrift beigegeben sind.

Für die drei MAFR-Strophen müssen die auf S. 35 genannten drei Editions-vorschläge herangezogen werden.

1 Vgl. z.B. Bein 1992. Damit wird hier auf den „Weg des geringsten Risikos“ nach Heinzle 2003, S. 3 verzichtet.
 2 Vgl. auch Bennewitz 1997, S. 59, Anm. 48, die auf die Schwierigkeit der Mitteleinwerbung für große Editionsprojekte dieser Machart hinweist. Die Neu-edition von MF durch Hugo Moser und Helmut Tervooren folgt den traditionellen Vorgaben, nicht zuletzt deshalb, weil sie auch Studienausgabe sein will, vgl. MFMT II, S. 22. Die Bibliothek der deutschen Klassiker, die seit wenigen Jahren auch mittelalterliche Werke in ihr Programm aufgenommen hat, legt gleichfalls großen Wert auf die Lesbarkeit für ein breiteres Publikum, vgl. dazu Heinzle 1993.

NICHT IM APPARAT

- Interpunktionsvorschläge, ebenso keine Zeilenwechsel entgegen der Reimpunkte, Zusammenfassung von in der Handschrift durch Reimpunkte getrennten Versen zu einem oder gesetzte Zäsuren;
- orthographische Normalisierungen und jegliche Vereinheitlichung der Schreibweise;
- Zusammen- oder Getrennschreibung entgegen der Handschrift (Bsp.: „überwunden“ statt „vb^s wüden“ III,4,9; „ze blint“ statt „zeblint“ II,3,2);
- Auflösung von „dc“ als „daz“;
- Auflösung von „wc“ als „waz“;
- Auflösung des Nasalstrichs als „n“ oder „m“;
- Auflösung von „vñ“ als „unt“, „und“ oder „unde“;
- Auflösung von „^s“ als „er“ oder „aer“;
- Eingriffe, die mit dem Ziel, die Texte metrisch zu glätten, vorgenommen wurden, die jedoch auf den Sinngehalt selbst keine Auswirkungen haben, als da wären:
 - Wortkürzungen (Bsp.: „al“ statt „alle“ I,4,1);
 - Kontraktionen (Bsp.: „Sist“ statt „Si ift“ II,5,1);
 - nachträglich eingefügte Sprossvokale (Bsp.: „dienest“ statt „dienft“ I,1,5);
 - affigierte Vokale (Bsp.: „gerte“ statt „gert“ I,4,3).

IM APPARAT

- davon abweichende Auflösung des Nasalstrichs;
- davon abweichende Auflösung von „dc“;
- davon abweichende Auflösung von „wc“;
- weitere Konjekturen der kritischen Editionspraxis:
 - Auslassung von Worten (Bsp.: „benement ir ir êre“ statt „benemēt ir alle ir ere“ III,2,11)
 - Ersetzung von Worten (Bsp.: „betoubet“ statt „beröbet“ I,2,2)
 - Wortveränderungen mit Auswirkung auf den Sinngehalt (Bsp.: „Minn ê“ statt „Mine“ (III,1,1)
 - Umstellungen (Bsp.: „verkêren begunde“ statt „begvnde / vrkeren“ III,4,1f.)
 - Einfügungen (Bsp.: „ê verre und wîten“ statt „verre vñ witē“ III,4,7)
- Auslassung oder Umstellung ganzer Strophen (Bsp.: Lied VIII bei BODMER/ BREITINGER)

NOTATION IM APPARAT

Ersetzt ein Herausgeber ein oder mehrere Wörter der Handschrift, so wird angegeben:

Text Handschrift] geänderter Herausgebertext HERAUSGEBERKÜRZEL.

Verzichtet der Herausgeber auf handschriftlich überlieferte Wörter oder Wortteile:

Text Handschrift] *fehlt* HERAUSGEBERKÜRZEL.

Fügt der Herausgeber Wörter oder Wortteile ein, steht jeweils ein Wort vor und ein Wort nach der Einfügung dabei:

Text Handschrift <eingefügt> Text Handschrift HERAUSGEBERKÜRZEL.

In analoger Form werden Umstellungen angegeben:

Text Handschrift – Umstellung – Text Handschrift HERAUSGEBERKÜRZEL.

Mitgeteilt wird die Schreibung nach KRAUS (soweit vorhanden), zu beachten ist, dass sich bei VON DER HAGEN sowie BODMER/ BREITINGER keine Markierung der Langvokale findet, ebenso weicht in manchen Fällen die Schreibung von <s> und <ſ> voneinander ab. Außerdem setzt VON DER HAGEN seine Konjekturenvorschläge in runde Klammern.

AUSGABENKÜRZEL

B	De Boor, Mittelalter I, S. 829f. [nur XII] De Boor, Mittelalter II, S. 1553f. [nur I und VII]
BB	Bodmer/ Breiting, Minnesinger II, Ss. 101-105
BEIN	Bein 1990, S. 34f. [XIV]
BG	Bartsch/ Golther, Liederdichter, S. 136f. [III]
CB	Walther (Corneau), S. 313f. [XIV-XV] ¹
HK	Höver/ Kiepe, Gedichte, S. 189ff. [III und V]
HMS	HMS II, Ss. 148-153
K	Krass 2002, S. 135
KLD	KLD I, Ss. 406-414

NORMALISierter LESETEXT

Dem transkribierten Text ist ein behutsam normalisierter Lesetext gegenübergestellt worden, um die Benutzerfreundlichkeit zu erhöhen.

Darin werden die Abbrevationen der Handschrift aufgelöst, ebenso ihre Superskripte. Die Orthographie orientiert sich an der Schreibung, wie LEXER sie vorschlägt, um so das Nachschlagen zu erleichtern. Bei deklinierten oder konjugierten Formen wird die Schreibung an PWG angeglichen. Die Schreibweise wird jedoch nicht an metrische Erfordernisse angepasst.

Die Interpunktion soll dem Textverständnis Hilfestellung leisten.

Die Versgrenzen werden nicht anhand der Reimpunkte, sondern dem Reim folgend gesetzt. Eventuell vorhandene Binnenreime werden durch Einrückungen gekennzeichnet.

Sofern offensichtliche Fehler auszumachen sind, deren Korrektur eindeutig zu leisten ist, wird die korrigierte Form durch *Kursivdruck* kenntlich gemacht. Dies ist auch der Fall, wenn der Nasalstrich entgegen der üblichen Praxis nicht als „n“ aufgelöst wird.

ÜBERSETZUNG

Dem normalisierten mittelhochdeutschen Text sind interlinear neuhochdeutsche Übersetzungen beigefügt. Die Praxis der Übersetzung hat sich in neueren Ausgaben eingebürgert und wird nun auch durchaus positiv gesehen.² Die Prosa-Übersetzung bleibt dem Originaltext so nah wie möglich und strebt deshalb in ästhetischer Hinsicht keine Vollkommenheit an. Sehr wohl angestrebt wird hingegen eine „Offenlegung des eigenen Textverständnisses“, das dann in der Interpretation präzisiert werden kann.³ Zur Vorsicht mahnt Rolf BRÄUER bei der Übersetzung, denn:

„Ein Übersetzer [...] muß eine Lösung finden und anbieten, er ist zur ‚Interpretation‘ verurteilt, Interpretation auch im Sinne von textinterner Kommentierung, wie dies Gadamer ausdrückt: ‚Jede Übersetzung ist daher schon Auslegung‘ oder Max Wehrli: ‚Die Übersetzung gerät fast notwendig zur Kommentierung.“⁴

1 Die Abkürzung ergibt sich daraus, dass Thomas Bein diese Strophen beigetragen hat.

2 Vgl. zur Beurteilung in der akademischen Lehre Müller 2000, Ss. 22-24. Vgl. auch Bein 2000, S. 39f.

3 Bein 2000, S. 34. Zur Prosa-Übersetzung vgl. Müller 2000, S. 20f.

4 Bräuer 1993, S.141.

Probleme solcher Natur finden sich gegebenenfalls im jeweiligen Kommentar ausführlich diskutiert, was einen eigenständigen Apparat für die Übersetzung unnötig macht.

Vorausgeschickt sei noch, dass für die *minne*, sofern sie als Personifikation auftritt, kein Äquivalent im Neuhochdeutschen existiert, weshalb der mhd. Terminus erhalten blieb. Ähnliches gilt für *vrouwe*: sie wird wahlweise als ‚Frau‘, ‚Dame‘, ‚Herrin‘ oder auch ‚Geliebte‘ übersetzt, ohne damit eine Aussage über ihren gesellschaftlichen Stand treffen zu wollen.¹

Eigene Zusätze sind durch eckige Klammern [...] gekennzeichnet.

Zum Kommentar

Der Kommentar samt Textanalyse versteht sich zum größten Teil als Forschungsüberblick und -diskussion, will aber auch die Grundlagen für die anschließende Gesamtuntersuchung schaffen. Deshalb ist er sehr ausführlich angelegt (verstößt damit also letztlich gegen das Gebot der Übersichtlichkeit und Kürze)² und versucht so, alle Facetten der unter dem Namen des TUGENHAFTEN SCHREIBERS überlieferten Texte zu erfassen. Von den bisherigen Editoren hat nur KRAUS seiner Ausgabe recht umfangreiche Anmerkungen zu den einzelnen Dichtern und den von ihm präsentierten Texten beigegeben, welche es unter anderem gestatten, die Beweggründe für viele seiner eigenen Konjekturen nachzuvollziehen und darüber hinaus seine Meinung zu den Eingriffen seiner Vorgänger zu erfahren. Notwendigkeit und Berechtigung der entsprechenden Konjekturen können so diskutiert werden.

Der vorliegende Kommentar muss deshalb also an erster Stelle KRAUS heranziehen. VON DER HAGEN hatte noch auf kommentierende Bemerkungen seinerseits verzichtet, so dass seine Entscheidungsgründe häufig nur en passant seinen vorwiegend biographisch-historisch ausgelegten Abhandlungen zu den einzelnen Dichtern im vierten Teil seiner „MINNESINGER“ zu entnehmen sind.

Bei BODMER/ BREITINGER sucht man zeittypisch noch vergeblich nach einer Kommentar-ähnlichen Partie ihrer Ausgabe, allerdings besteht ihr Verdienst hauptsächlich darin, erstmals den Versuch unternommen zu haben, die damals noch in Paris lagernde Handschrift einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Es ging ihnen also vor allem darum, den Text an sich möglichst getreu wiederzugeben. Jegliche Anfänge wissenschaftlicher Beschäftigung sollten darin überhaupt erst eine Grundlage finden.

BARTSCH/ GOLTHER steuern ausschließlich Fußnoten zu dem einen von ihnen in ihre Sammlung aufgenommenen Lied bei, in diesen können nur sehr kurzgefasste Hinweise gegeben werden, bei denen es sich zumeist um Begründungen für Konjekturen handelt.

HÖVER/ KIEPE verzichten für ihre Leseausgabe auf einen Kommentar (sie verzeichnen nur Abweichungen gegenüber KLD), lassen sich jedoch mit ihrer Übersetzung für die Erörterung von Problemen in diesem Zusammenhang heranziehen; gleiches gilt für DE BOOR, der lediglich Vokabelhilfen bietet.

Wichtige Impulse für den Kommentar stammen außerdem aus der Arbeit von Barbara WEBER zu den Œuvre-Zusammensetzungen, die sich darin ausführlich unter anderem mit den Texten des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS (basierend auf KLD) in Hinblick auf die Form als auch auf den Inhalt beschäftigt.³

Vorab sei angemerkt, dass es sich um Einzelliedkommentare handelt, die dem folgenden Abschnitt der Profilerstellung zuarbeiten. Zunächst sollen alle Lieder (möglichst) unabhängig voneinander untersucht werden, wobei zur besseren Orientierung das folgende Schema zugrunde gelegt wird:

INHALT

Die Inhaltsparaphrase folgt auf den edierten Text, dient der ersten Annäherung an diesen und damit dem Textverständnis.

1 Zu semantischen Problemen bei Übersetzungen vgl. Krewitt 1998, S. 951ff.

2 Vgl. die kurze und prägnante Zusammenfassung der Forschung mit weiterführender Literatur bei Ulrich Püschel: Art. „Kommentar“. In: HWRh Bd. IV, Spp. 1179-1187.

3 Weber 1995, Ss. 127-140. Besonders wichtig macht ihre Arbeit, dass, wie sie ebd., S. 127, richtig bemerkt, bisher keine vollständige Interpretation der Texte des Dichters angefertigt wurde.

METRIK

Hier kann auf die Ergebnisse KRAUS' zurückgegriffen werden, der seine Ausgabe jedoch durchgängig normalisiert hat und häufig aus metrischen Gründen Konjekturen macht. Die hier zugrundegelegte, der Handschrift folgende Ausgabe passt nicht immer zu diesem Schema, denn in der Tat ist eine metrische Regelmäßigkeit von den Schreibern offenbar nicht sehr genau verfolgt worden. Da es sich bei der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT jedoch um ein zeitgenössisches Rezipientenzeugnis handelt, soll die dort gewählte Form akzeptiert werden, ohne eine vom heutigen Standpunkt aufgesetzte Ordnung herzustellen. Damit wird diesem Bereich eher geringer Raum zur Verfügung gestellt.

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

Hier ist der Platz für die Diskussion sowohl der Notwendigkeit der jeweiligen editorischen Eingriffe als auch ihrer Berechtigung überhaupt. Dabei werden Emendationen als „Korrektur wirklicher ‚Fehler‘“,¹ Konjekturen als „Korrekturen mutmaßlich verderbter oder sekundärer Textstellen, Ergänzungen verlorenen Textgutes nach Maßgabe des Editors“² definiert.

STIL

Ausgehend von der Prämisse, beim Minnesang handle es sich sowohl inhaltlich als auch formal um Variationskunst, gehe es letztlich doch immer um dasselbe, soll hier eine Bestandsaufnahme der jeweiligen stilistischen Mittel gemacht werden. Dies scheint besonders aussichtsreich, da dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER die Beherrschung des Katalogs der rhetorischen Mittel in der Forschung den Ruf eingebracht hat, wenn schon nicht inhaltlich, so doch wenigstens formal innovativ und abwechslungsreich zu sein.³ Die Rhetorik selbst nahm als Teil des Triviums einen wichtigen Platz in der Bildung des Mittelalters ein,⁴ was sich auch in der Spruchdichtung niederschlägt.

Die Terminologie orientiert sich dabei zum größten Teil am „HISTORISCHEN WÖRTERBUCH DER RHETORIK“, das bisher nicht vollständig erschienen ist und nur bis zum Eintrag „Rhetorik“ ausgewertet wurde. Grundlegend ist daneben LAUSBERGS „HANDBUCH DER LITERARISCHEN RHETORIK“, allerdings bereitet hier die von ihm beabsichtigte Einheitlichkeit der Definitionen, die oftmals gar nicht gegeben gewesen war oder sich im Laufe der Zeit änderte, häufig Probleme.⁵ Vor dasselbe Problem stellen den Benutzer allerdings generell Einführungswerke zur Rhetorik bzw. Kataloge rhetorischer Mittel.⁶ Die Terminologie ist uneinheitlich. In Zweifelsfällen wird im Folgenden deshalb in den Fußnoten auf solche Divergenzen hingewiesen. Nur in Ausnahmefällen ist eine ausführlichere Diskussion erforderlich, die dann aus Platzgründen nur beim erstmaligen Auftreten erfolgt.

WORTSCHATZ

Der relativ begrenzte Wortschatz des Minnesangs lässt Abweichungen, Innovationen und andere Besonderheiten leicht ins Auge springen. Da sich in den Texten (sowohl in den Minneliedern und im Dialog als auch in der Spruchdichtung) des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS auffällig viele Worthäufungen unterschiedlicher Art finden, stehen die dabei verwendeten Wortstämme hier im Mittelpunkt des Interesses. Nicht beabsichtigt ist jedoch eine statistische Stiluntersuchung,⁷ wenn auch das Material der Übersichtlichkeit wegen tabellarisch präsentiert wird.

1 Bein 1995, S. 386.

2 Bein 1995, S. 388.

3 Vgl. Weber 1995, S. 127 und Anm. 110 ebd.

4 Vgl. zum Überblick Murphy 1974, S. 135-193 und recht launig Curtius 1948, S. 69f. Vgl. für weiterführende Literatur auch Udo Kühne: Art. „Colores Rhetorici“. In: HWRh Bd. II, Spp. 282-290; Thomas Schirren: Art. „Elementarunterricht“. In: HWRh Bd. II, Spp. 1004-1013; Joachim Knape: Art. „Mittelalter“. In: HWRh Bd. IV, Spp. 1372-1384. Zu Gottfried von Neifen konnte bereits Toubert 1964 interessante Ergebnisse vorlegen.

5 Vgl. HWRh Bd. I, Vorwort, S. V.

6 Stellvertretend seien hier Ottmers 1996 (Einführung), Arbusow 1963 und Brandt 1986 (Kataloge mit Einführungscharakter) genannt.

7 So beispielsweise in Ehlert 1980, S. 29f. oder Dimpel 2004 und 2004a.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Abschließend wird jeweils die bisher vorliegende Literatur zusammengefasst, um Interpretationsansätze diskutieren zu können und etwaigen Bezügen zu anderen Texten der mittelalterlichen deutschsprachigen Dichtung nachgegangen.

Die Minnelieder in C

I Ein felig wib mit vil wiplich^s gûte

Ein felig wib mit vil wiplich^s gûte

gût vñ reine vil schône un̄ here

die erwelte mī h^sze vñ erkos mī gemv̄

dc ich mit trúwē ir diene iemer mere

nv tōgt mī dienst mī ftete mī trúwe alfe kleine

dc ich die not in dē h^szen beweine

6 Trennstrich zwischen dē und h^s (Zeilenwechsel)zen, da zu eng beieinander.

3 die er] *fehlt* KLD, B. gemv̄] gemüete KLD (HMS, BB).

5 tōgt] touc KLD (toug(t) HMS) B.

Ein sælic wîp mit vil wîplicher gûete,

*Eine glückliche Frau voll weiblicher Güte,
guot unt reine, vil schœne unt hêre,*

*gut und rein, sehr schön und erhaben,
diu erwelte mîn herze unt erkôs mîn gemüete,*

*die erwählte mein Herz und erkor mein Innerstes,
daz ich mit triuwen ir diene iemer mêre.*

*damit ich ihr in Treue für immer diene.
Nû touc mîn dienst, mîn stæte, mîn triuwe alfe
kleine,*

*Nun nützen mein Dienst, meine Beständigkeit, meine
Treue [aber] so wenig,
daz ich die nôt in dem herzen beweine.*

dass ich die Not im Herzen beweine.

1

Sin wil bekēnen noh wiffen die fw^se

wie mich ir gûte an den sīnen berōbet

rich vñ felig an frōiden ich w^se

wā dc ir frōmde mich frōiden berōbet

dc meht eī lachē ein bliken ein fruntliches grūzen

mī fende fwere vil fanfte gebūffen

2 berōbet] betoubet KLD, B.

5 dc] dā KLD (HMS, BB) B.

6 mī] mir KLD, B.

Sin wil bekennen noch wissen die swære,

*Sie will den Schmerz weder erkennen noch verstehen.
wie mich ir gûete an den sinnen beroubet!*

*Wie mich ihre Güte des Verstandes beraubt!
Rîch unt sælic an vrōuden ich wære,*

*Reich und gesegnet wære ich an Freude
wan daz ir vremde mich vrōuden beroubet.*

*würde nicht ihre Distanziertheit mich der Freude
berauben.*

Daz mächte ein lachen, ein bliken, ein vriuntlichez
grūezen:

*Das könnte ein Lachen, ein Anblicken, ein
freundschaftliches Grüßen:*

*mīnen sende swære vil sanfte gebüezen.
meinen sehnsuchtsvollen Schmerz angenehm tilgen.*

2

3 Ob ich fī haffe dú mī h^sze twīget
 nein es v^sbútet dú mīne vil fere
 vō d^s mir forge vñ kvmb^s entfpringet
 die m^s ich mīnen ie langer ie mere
 mir ift dú liebe dú g^vte dú fchōne ane lögen
 lieb ī dem h^szen vil fenfte in den ögen
 I haffe] lāze KLD (HMS, BB).

Ob ich sie hazze, die mīn herze twinget?
Ob ich sie, die mein Herz beherrscht, hasse?
 Nein, ez verbiutet diu minne vil sēre!
Nein, das verbietet die Minne absolut!
 Von der mir sorge unt kumber entspringet,
Von der mir Sorge und Kummer entspringen,
 die muoz ich minnen - ie langer ie mēre.
die muss ich lieben - je länger desto mehr!
 Mir ist diu liebe, diu guote, diu schoene āne lougen
Wahrlich ist mir die Liebe, die Gute, die Schöne
 liep in dem herzen, vil sanfte in den ougen.
lieb im Herzen, lind in den Augen.

4 Fvr alle die wūne vūr alle die ere
 für alle die frōde des frōlichē meīē
 gert ich mir felbē gelīgen niht mere
 wā mit d^s lieben ein lieplīches zweien
 wa wart ie meie so f^vze fo g^vt vūr die fwre
 was frōide blūmen zebrechē da w^se
 5 wa] wan BB. meie (so) HMS. so] fehlt BB.

Vür alle die wunne, vür alle die ère,
Statt all der Wonne, statt all der Ehre,
 vür alle die vrōude des vrœlīchen meien
statt all der Freude des fröhlichen Maies
 gert ich mir selbem gelingen niht mēre,
begehrte ich für mich selbst [an] Glück nicht mehr,
 wan mit der lieben ein lieplīchez zweien.
als ein verliebtes Vereinigen mit der Geliebten.
 Wā wart ie meie sō sūeze, sō guot vür die swære?
Wo wurde ein Mai je so süß, so gut gegen den
Schmerz?
 Waz vrōude bluomen ze brechen dā wære!
Was für eine Freude es wäre, da Blumen zu pflücken!

5 So riches wúnfchen so hoh^s gedinge
 fo wol gedenkē das frōit mich vil fere
 dc ift an frōidē mī hōhste gelinge
 das min gedanke mich machēt fo h^se
 dc ich dē keifer an frōidē niht fūs wolde entwīchen
 fwēne ich gedēke an die vil mīneclīchē

Sō rīchez wūnschen, sō hōher gedinge,
So mächtiges Wünschen, so starke Zuversicht,
 sō wol gedenken, daz vrōut mich vil sēre.
so schönes Fantasieren, das erfreut mich so sehr.
 Daz ist an vrōuden mīn hōehste gelinge,
Das ist an Freuden mein höchstes Glück,
 daz mīn gedanke mich machent sō hēre,
dass mein Denken [an sie] mich so erhaben macht,
 daz ich dem keiser an vrōuden niht fuoz wolde
 entwīchen,
dass ich dem Kaiser auf dem Pfad der Freude keinen
Fußbreit ausweichen wollte,
 swenne ich gedenke an die vil minneclīche.
sobald ich an die sehr Liebreizende denke.

INHALT

Die erste Strophe dient zunächst der Beschreibung der Frau, wobei ihre *güete* im Vordergrund steht, dazu kommen ihre Reinheit, Schönheit und Erhabenheit. Es folgt das Thema des Erwählt-Werdens, wobei sprachlich nicht entschieden werden kann, wer wen ausgesucht hat.¹ Die Strophe wird beendet durch eine kurze Beschreibung des Mannes, wie er sich in die Minnebeziehung einbringt, wobei *dienst* und *triuwe* betont werden.²

Mit der zweiten Strophe wird die Frau angeklagt, die sich nicht weiter um den Schaden kümmert, den sie durch ihr Dasein angerichtet hat. Dieser besteht für den Mann im Verlust seines Verstandes und der *vröude*. Er formuliert abschließend seine Wünsche an sie, die auf eine Kontaktaufnahme durch sie gerichtet sind. Handelte sie entsprechend, würden die Beschwerden des Mannes beendet werden.

Den Schwerpunkt der dritten Strophe bildet eine Revocatio,³ nachdem der Sprecher sich zuvor gefragt hat, ob er nicht den *dienst* quittieren solle. Die *minne* selbst aber ist es, die dafür sorgt, dass er dies trotz aller Widrigkeiten eben nicht darf, das Minneverhältnis verstärkt sich sogar noch mit der Dauer und letztlich kann er der mittels Epitheta umschriebenen Frau gar nicht böse sein.

Die vierte Strophe definiert das Ziel aller Bemühungen des Ichs, wobei eine direkte Beziehung zur Jahreszeit hergestellt wird: Denn statt alle positiven Seiten des Wonnemonats auszukosten und zu genießen, richtet sich sein Begehren auf eine Vereinigung mit der Geliebten. Dieses Anliegen verbalisiert er erst recht schlicht durch *zweien* und dann noch einmal ganz am Schluss der Strophe durch die gängige Metapher des Blumenbrechens, einer Tätigkeit, die wiederum der Jahreszeit angemessen ist. Reizvoll ist hier das Changieren zwischen der als wohl rein symbolisch geltenden Maibuhlschaft⁴ und der tatsächlichen Liebesvereinigung.

In der letzten Strophe findet das Ich schließlich die Erfüllung in sich selbst, indem es erkennt, dass sich aus *wunsch*, *gedinge* und *gedenken vröude* ziehen lässt. Dies befügelt den Mann derart, dass er seiner Meinung nach nicht einmal der Kaiser glücklicher sein könnte und er ihm deshalb auf dem Pfad der Freude nicht ausweichen bräuchte, sobald er nur an die Geliebte dächte.

METRIK

Über den daktylischen Rhythmus des fünfstrophigen Liedes sind sich alle Kommentatoren einig,⁵ ebenso über die durchgängigen Responsionsreime, die die Strophen miteinander verklammern.⁶

- Die erste, dritte und vierte Strophe durch „mere“:
 - 1,2/4: „here“: „mere“,
 - 3,2/4: „fere“: „mere“,
 - 4,1/3: „ere“: „mere“,
- die zweite und die vierte Strophe mittels identischer Reime:
 - 2,1/3: „fw^se“: „w^se“,
 - 4,5/6: „fw^se“: „w^se“,
- die Schlusstrophe greift Reime aus der ersten Gruppe auf und schließt sich so an die erste und die dritte Strophe an:
 - 5,2/4: „fere“: „h^se“.

Wie alle Minnelieder des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS ist auch dieses in Kanzonenform gebaut,⁷ dabei verschränkt der Aufgesang seine beiden Stollen durch Kreuzreim, während der Abgesang Paarreim aufweist. Sämtliche Reime aller sechsversigen Strophen sind weiblich,⁸ was dem Lied einen sehr einheitlichen und in sich geschlossenen Eindruck verleiht.

1 Vgl. dazu Roland Benecker, Thomas Steinfeld: Art. „Amphibolie/ Ambiguität“. In: HWRh Bd. I, Spp. 436-444.

2 Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass es sich beim Sänger-Ich um ein männliches handelt. Dementsprechend werden abwechselnd das männliche und das sächliche Pronomen verwendet.

3 Vgl. Weber 1995, S. 131.

4 Vgl. Gusinde 1889, S. 14; vgl. auch Schulz 1907, S. 14.

5 Vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 3; KLD II, S. 501; Weber 1995, S. 128.

6 Vgl. KLD II, S. 501; Weber 1995, S. 128.

7 Vgl. Weber 1995, S. 128.

8 Vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 3.

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

KRAUS lobt die „strengen auftaktlosen [...] Verse[.]“¹ nachdem er diesen Zustand mittels Konjekturen selbst herbeigeführt hat: So kürzt er 1,3 „die erwelte“ zu „welte“, um einen zweisilbigen Auftakt zu vermeiden. Die Formulierung seiner Begründung weist deutlich darauf hin, dass er an einen Schreiberfehler glaubt und dem Dichter diesen „Fehler“ nicht zumuten mag: „[...] mit zweisilbigem Auftakte, dessen erste Silbe der Dichter durch das überflüssige rückweisende *Die* mutwillig gesetzt hätte [...]“.² Aus demselben Grund greift er auch in 4, 1 f. ein, diesmal muss „alle“ dem einsilbigen „al“ weichen.³ Diese Maßnahmen sind dem Denken der Zeit geschuldet und dienen lediglich dem Zweck, der Vorstellung vom „richtig“ dichtenden Dichter und „falsch“ abschreibenden Schreiber Rechnung zu tragen.⁴

VON DER HAGEN schlägt diese Eingriffe nicht vor, denn er empfindet den nur an wenigen Stellen gesetzten Auftakt als künstlerisch durchaus gewollt und anspruchsvoll: Gerade in der Kombination mit dem weiblichen Reim, wird so ein „hüpfende[r] Gang“ fortgesetzt.⁵

Desweiteren emendiert KRAUS wie schon vor ihm BODMER/ BREITINGER und VON DER HAGEN in 1,3 das offensichtlich verstümmelte „gemv“ zu „gemüete“, wobei ihm bei Beachtung des Reimwortes zuzustimmen ist und in 1,4 aus „tögt“ das der normalisierten mittelhochdeutschen Grammatik entsprechende „touc“.

BODMER/ BREITINGER sind auch die Quelle für die Konjektur in 2,5: Die Konjektur „dc“ zu „da“ findet sich seit BB, sie ist nicht zwingend nötig, wie auch die gegebene Übersetzung zeigt, es wäre dann lediglich anders zu interpungieren. KRAUS passt den folgenden Vers 2,6 an seine Interpretation an, indem er „mī“ durch „mir“ ersetzt. Die überlieferte Lesart „min“ ist im vorliegenden Zusammenhang tatsächlich nicht zu gebrauchen, selbst wenn man die Konjektur des „dc“ unterlässt, würde man hier den Akk. Sg. mask. *mīnen* erwarten. Es folgen zwei Nasale aufeinander, die aufgrund der Abschwächung der starktonigen Nebensilbenvokale in der Aussprache möglicherweise bereits im Mittelhochdeutschen kontrahiert wurden.

Die Konjektur „haffe“ zu „lâze“ (3,1) findet sich seit der allerersten Ausgabe durch BODMER/ BREITINGER, erst DE BOOR verzichtet darauf: Leider bietet keiner der Herausgeber jemals eine Erklärung für diesen Eingriff an.⁶ Beides ergibt Sinn, die konjizierte Form ist nicht so harsch und extrem wie das Original, sie scheint auch formelhafter zu sein und entspricht damit eher den Regeln. Dies sollte einen derartigen Texteingriff jedoch keinesfalls legitimieren, verändert sich damit doch auch der stilistische Gehalt des Textes.

Eine recht gewichtige (weil sinnverändernde) Änderung nimmt KRAUS in 2,2 vor, bei der ihm DE BOOR folgt: Er konjiziert dort aus überliefertem „beröbet“ „betoubet“. Zur Begründung verweist er auf Wilhelm MÜLLER, der diesen Vorschlag bereits im „MITTELHOCHDEUTSCHEN WÖRTERBUCH“ unterbreitet hatte. Gerade „an“ passt seiner Auffassung nach überhaupt nicht zu „berouben“.⁷ Allerdings existiert die Konstruktion „(an) berouben“ doch, eben das „MITTELHOCHDEUTSCHE WÖRTERBUCH“ bietet als Beleg dafür „daz der tot beroubte mich an ime“⁸. Das Schema „Akk. der Person (+ Genitiv der Sache, auch mit Präposition)“ findet sich an der vorliegenden Stelle wieder. Bei der „gÿte“ handelt es sich zwar nicht um eine Person, wohl aber um eine Personifizierung. Somit muss der Konjektur KRAUS‘ nicht zugestimmt werden.

Es zeigt sich, dass die bisherigen Konjekturen in den meisten Fällen gänzlich unnötig bis den Text zu stark verändernd waren.

1 KLD II, S. 501.

2 KLD II, S.501.

3 Vgl. KLD II, S. 501.

4 Dazu passt auch die Konjektur 1,5 „dienft“ zu „dienest“. Vgl. KLD II, S. 501.

5 HMS IV, S. 469, Anm. 3.

6 Es handelt sich auf keinen Fall um einen Lesefehler, denn KLD I gibt die richtige Lesart im Apparat an.

7 Vgl. KLD II, S. 501.

8 Vgl. BMZ, übersetzt wird der Beleg mit „dass der tod ihn mir raubte“, Bd II,1,778.

Den wohl auffälligsten rhetorischen Kunstgriff lokalisiert WEBER in den ersten vier Strophen jeweils im ersten Vers des Abgesangs:

- 1,5: „[...] mī dienft mī ftete mī trúwe [...]“
- 2,5: „[...] eī lachē ein bliken ein frúntliches grúzen“
- 3,5: „[...] dú liebe dú gŷte dú fchōne [...]“
- 4,5: „[...] so fŷze fo gŷt [...]“.

Es handelt sich um Enumerations,¹ die parallelen Aufbau zeigen und als „flüssige[r] Refrain“ aufgefasst werden könnten.² Nochmals aufgenommen wird diese Figur dann mit den beiden ersten Versen der letzten Strophe:

- 5,1/2: „So riches wúnŷchen so hoh^s gedinge / fo wol gedenkē [...]“.

WEBERS Überlegung, es handele sich hier eventuell um einen Refrain, wird der Figur nicht ganz gerecht. Die Enumeratio ist hier nur auf den ersten Blick die schlichte Wiederholung gleichgeordneter Wortgruppen, betrachtet man sie näher, eröffnet sich ihre ganze Kunstfertigkeit im vorliegenden Lied.

Das grundlegende Schema scheint zu sein: Drei Substantive werden in fast polysyndetischer Reihung genannt - sie sind zwar nicht durch dieselbe Konjunktion verbunden, werden jedoch anaphorisch in 1,5 jeweils vom Possessivpronomen der 1. Pers. Sg., in 2,5 vom unbestimmten, in 3,5 schließlich vom bestimmten Artikel begleitet. 4,5 hingegen weicht in zwei Punkten ab vom Schema: Zum einen werden nur zwei Glieder genannt, zum anderen handelt es sich bei diesen nicht um Substantive, sondern vielmehr um subjektbezogene prädikativ gebrauchte Adjektive. Damit schlägt die Enumeratio hier den Bogen zur Zwillingsformel.

Bei genauer Betrachtung spielt der Dichter bereits in 2,5 mit seiner eigenen Regel, wird dort doch das letzte Glied der Aufzählung durch ein adjektivisches Attribut erweitert.

Die inhaltlichen Bestandteile der jeweiligen Enumeratio machen deutlich, warum hier eine rhetorische Figur zur Betonung gewählt wurde: Die drei Substantive in 1,5 (verbunden mit dem auf den Sprecher zurückweisenden Possessivpronomen!) listen die drei grundlegenden Versprechen des Mannes gegenüber der *vrouwe* im Minneverhältnis auf. Die drei substantivierten Verben in 2,5 hingegen nennen die drei Gnadenbeweise der *vrouwe*, würde sie dem Mann zur *vrōude* verhelfen wollen. Die drei substantivierten Adjektive in 3,5 führen die drei gängigsten Umschreibungen für die *vrouwe* an. Die beiden Adjektive in 4,5 schließlich sind zwei der beliebtesten Epitheta, wenn es um den Mai oder auch die *vrouwe* geht und der Mann seine *vrōide* ausdrücken will.

Der Dichter verwendet diese Wortfigur also nicht nur als Ornatus, er nutzt sie vor allem, um die zentralen Begriffe des Minnesangs und -verhältnisses besonders herauszuheben. Sich dafür einer Aufzählung zu bedienen, die die Aufmerksamkeit des Hörers bündelt, scheint angemessen.

Den Schlussakkord dieser parallelen Enumerations scheinen 5,1f. zu bilden, folgt man WEBER: Diesmal wird nicht nur die übliche Stelle verlassen, der Beleg verteilt sich diesmal zudem über zwei Verse, also den gesamten ersten Stollen des Aufgesangs. Diese Aufteilung ist auch nötig, wird hier doch jedes der drei Substantive von einem Adjektiv attribuiert. Die Begriffe „wúnŷchen“, „gedinge“ und „gedenkē“ umreißen im vorliegenden Lied den Zustand des lyrischen Ichs und seine Vorstellungen für die eigene Zukunft. Damit kommt ihnen besondere Bedeutung zu, die durch ihre rhetorisch ausgefeilte Darbietung noch verstärkt wird.

Interessanterweise hat diese letzte Aufzählung, der WEBER besonderes Gewicht zumisst, noch eine weitere Parallele:

- 4,1/2: „Fŷr alle die wūne vŷr alle die ere / fŷr alle die frōde [...]“.

Die Ähnlichkeit ist frappierend: Über die beiden ersten Verse des Aufgesangs verteilt drei Substantive mit anaphorischer Attribuierung. Dies im Verbund mit der Beobachtung, dass die Enumeratio in 4,5 dem doch wohl offenbar zugrundeliegenden Schema recht stark widerspricht, lässt den sogenannten Refrain sich lediglich auf die ersten drei Strophen erstrecken, denn der Wechsel in den ersten Stollen des Aufgesangs kann schwerlich als Weiterführung betrachtet werden.

An sich ist der Refrain in der mittelhochdeutschen Minnelyrik durchaus bekannt, und dies in unterschiedlicher Form. Die wohl bekanntesten Beispiele sind:

1 Vgl. Klaus Schöppsdau: Art. „Enumeratio“. In: HWRh Bd. II, Spp. 1231-1234; vgl. auch Lausberg ³1990, § 669.

2 Vgl. Weber 1995, S. 129, Zitat ebd., Anm. 128.

- „fo hoh owi“ (DIETMAR VON EIST, MFMT, XII (38,32)) - Lautrefrain
- „Do tagt el“ (HEINRICH VON MORUNGEN XXX) - Wortrefrain

Weitere Aufzählungen:

- 1,2: „gvt vñ reine vil schōne uñ here“
- 1,3: „die erwelte mī h^sze vñ erkos mī gemv“
- 3,6: „lieb ī dem h^szen vil fenfte in den ögen“.

Hier machen jeweils Parallelismen einen Vers aus. Während der erste Beleg die gängigen Beschreibungsadjektive für die *vrouwe* des Minnesangs in zwei asyndetisch gereihten Polysyndeta auflistet, handelt es sich bei den beiden anderen eher um Synonymia.¹

Drei weitere Synonymia weisen die folgenden Verse auf:

- 2,1: „Sin wil bekēnen noh wiffen die fw^se“
- 3,3: „vō dr mir forge vñ kvmb^s entspringet“
- 3,4: „ie langer ie mere“.

Diese Binomiale lassen sich wohl durchaus mit dem Terminus Zwillingsformel fassen:

„Zwei durch eine Kopula verbundene Wörter gleicher grammatischer Kategorie werden gemeinhin als *Zwillingsformel*, antithetisches oder synonymes Wortpaar, Reimformel oder auch sprichwörtliche Formel genannt (*himel unde helle, riche unde lant*)“²
[Hervorhebungen im Original]

Zweck und Grund solcher Zwillingsformeln sind in der Forschung bisher nicht ganz geklärt worden. Weder die Vermutung, es handele sich um das Nebeneinander verschiedener regionaler Bezeichnungen noch die, es läge ein Rückgriff auf lateinische Vorbilder vor oder die, es kämen die Stilmittel der kanzleisprachlichen Urkunden zur Anwendung, greift in allen Fällen.³ Die Herleitungen aus dem Lateinischen oder der Kanzleisprache können in einem engen Zusammenhang gesehen werden. Bereits in ottonisch-salischer Zeit kann man in der Urkundensprache

„[...] einen gewissen dauerhaften Grundstock erkennen, dem rhetorische Spielereien wie Teile der Traductio und Adnominatio, die Commutatio und ähnliches fremd blieben. Zu diesem Grundstock zählt neben der allgemeinen Vorliebe für die ‚dilatatio‘ jene für die Synonymie, Doppelungen, Litotes und die formelhafte Anwendung der Circuitio, Contentio, Gradatio. Auch was darüber hinausgeht, muss keineswegs direkt der Schulrhetorik verpflichtet sein, vielleicht mit Ausnahme mancher der Wortspiele, es zeigt sich aber doch das Bestreben, die alten Geleise zu verlassen und einerseits dem ‚ornatus‘, andererseits der Unterstreichung des Ausgesagten im Sinne höherer Gewichtigkeit zu dienen. Hier setzte sich der Hang zur ‚dilatatio‘ weiter fort, in Tautologie, Circuitio, Metapher und Allegorie, und wir stehen schon bei den ausdruckssteigernden Figuren, die zu den hochrhetorischen Mitteln gehören oder hinüberführen: Condiplacatio, nicht formelhafte Repetitio, Oppositio, nicht formelhafte Contentio und Correctio, dann natürlich Superlatio und Exclamatio. Derartiges war sowohl aus den rhetorischen Schulbüchern, als aus der Poesie, als auch aus dem ‚blumigen‘ Stil der geistlichen Literatur im weitesten Sinne vertraut; es wird Rückerinnerungen an die Lehrzeit geweckt haben, ohne dass wir dies sicher feststellen könnten.“⁴

Nur nebenbei klingt ein auch für die Didaxe nutzbarer Zweck an: Die Umschreibung eines Sach-

- 1 Vgl. Cornelia Blasberg: Art. „Asyndeton“. In: HWRh Bd. I, Spp. 1154ff.; vgl. Gregor Staab: Art. „Polysyndeton“. In: HWRh Bd. VI, Spp. 1537-1541; vgl. auch Lausberg³ 1990, § 709 (Asyndeton), § 686 (Polysyndeton), § 649 (Synonymia).
- 2 Lieres und Wilkau 1965, S. 14. Sie weist selbst darauf hin, dass der sprichwörtliche Charakter, mithin die Festigkeit für eine vergangene Epoche nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann.
- 3 Einschlägige Literaturhinweise bietet Bauer 1991, S. 351, Anm. 1. Für die ältere Literatur vgl. Lieres und Wilkau 1965, S. 12, Anm. 2, sowie ihren Exkurs zur Entstehung der Formeln, ebd., Ss. 19-23. Sie verweist auch auf Jäger 1960, der die Epik in dieser Hinsicht einer statistischen Untersuchung unterzieht und dabei die Erhöhung des Quotienten von den Anfängen bis zum Höhepunkt im „TRISTAN“ nachweisen kann. Dieses Ergebnis spricht dafür, dass diesem Stilmittel dann ein relativ hoher Wert zugemessen wurde.
- 4 Fichtenau 1960, S. 41 f. Er untersucht erstmals Urkunden auf rhetorische Elemente hin und beschränkt sich dabei auf die Herrscherurkunden Heinrichs I. bis Heinrichs IV., die ihm vollständig ediert vorliegen. Eine Fülle an Beispielen und Belegen präsentiert er auf den Ss. 51-61.

verhalts mittels zweier synonyme Begriffe lässt diesen dem Rezipienten plastischer erscheinen und macht ihn auf solche Weise einprägsamer. Dazu tragen zusätzlich Alliterationen (vgl. XII(J), 1,5 „Liegen vnde lofen“) oder Reime (vgl. XII(C), 1,10 „liege vñ triege“) bei.

Die Zwillingsformel repräsentiert damit also zum einen aufgrund ihrer Form eine Enumeratio, zum anderen aufgrund des oben genannten Aspektes eine Wiederholungsfigur.

Ferner macht der Dichter im weiteren Sinne von der Figura Etymologica Gebrauch:

- 1,1: „[...] wib [...] wiplich⁵ [...]“
- 4,2: „[...] frōde [...] frōlichē [...]“¹
- 4,4: „[...] lieben [...] liepliches [...]“.

Im weiteren Sinne deshalb, weil die jeweiligen Bestandteile nicht direkt zusammen stehen, versteht man diese Figur doch eigentlich als

„[...] die kunstvoll-spielerische Zusammenfügung zweier Wörter zu einem Ausdruck, bei dem das zweite Wort den Wortstamm des ersten wiederholt, während sich seine Flexion verändert.“²

Strenggenommen besteht sie aus einem Substantiv (zumeist im Akkusativ) samt folgendem stammverwandtem Verb. In den Belegen ist es jeweils das Adjektiv statt des entsprechenden Verbs und die Begriffe stehen nicht direkt hintereinander, sie bilden somit keinen gemeinsamen Ausdruck. Dennoch muss wohl dieser Terminus in Ermangelung eines besseren hier verwendet werden. Beide Bestandteile finden sich immerhin innerhalb eines Verses, mithin eines Sinnabschnitts, und ein enger inhaltlicher Zusammenhang ist gleichfalls gegeben.

Fragwürdiger hingegen wäre die Kategorisierung folgender Belege als *Figurae Etymologiae*:

- 1,4/5: „[...] diene [...] / [...] dienft [...]“
- 3,2/4: „[...] mīne [...] / [...] / [...] mīnen [...]“
- 5,2/4/6: „[...] gedenkē [...] / [...] / [...] gedanke [...] / [...] / [...] gedēke [...]“,

da sich die Bestandteile auf zwei oder sogar drei Verse verteilen und ihnen auch der geforderte Zusammenhang fehlt. Schwierig gestaltet sich die Ermittlung einer geeigneten Bezeichnung. Schlichte Worthäufungen sind es ja nicht nur,³ treten hier doch Wortstämme in den verschiedensten Formen (Flexion, Wortart) auf. Rüdiger BRANDT definiert ein solches Stilmittel als „Adnominatio“ und greift damit auf CURTIUS⁴ zurück:

„[d]ie Wiederholung eines Wortstammes in verschiedenen Formen (Verb, Substantiv, Adjektiv vom gleichen Stamm; Substantiv in verschiedenen Kasus; Verb in verschiedenen Flexionsformen usw.)“⁵

Raoul BLOMME⁶ weist darauf hin, dass CURTIUS und seine Nachfolger in ihren Definitionen drei unterschiedliche rhetorische Figuren miteinander verquicken, und zwar das Polyphton⁷ (dasselbe Wort in verschiedenen Flexionsformen), die Replicatio im weitesten Sinne (Wiederholung von Wörtern, denen Wurzel und Bedeutung gemeinsam sind) und der tatsächlichen Annominatio im engeren Sinne⁸ (Wiederholung gleichklingender und/ oder anklingender Wörter).

BLOMME verweist für den hier interessierenden Fall auf den Terminus „Replicatio“, den CONTINI/

1 Diesen Beleg führt auch Weber 1995, S. 130, Anm. 130 an.

2 Heike Mayer: Art. „Figura Etymologica“. In: HWRh Bd. III, Spp. 279-282; hier Sp. 279.

3 Vgl. Weber 1995, S. 130.

4 Curtius 1948, S. 280, verwendet die griechische Form „annominatio“, geht bei der Definition noch weiter und erschließt sie sich aus der antiken Rhetorik als „[...] die Häufung verschiedener Flexionsformen desselben Wortes und seiner Ableitungen, aber auch gleich- und anklingender Wörter.“

5 Brandt 1986, S. 17. Damit steht er nicht allein, vgl. auch Arbusow 1963, S. 42f., der den Begriff ähnlich weit fasst.

6 Vgl. Raoul Blomme: Art. „Annominatio“. In: LexMA Bd. I, Spp. 668f.

7 Vgl. Gregor Staab: Art. „Polyphton“. In: HWRh Bd. VI, Spp. 1526-1530. Vgl. auch Lausberg³1990, §§ 640-648.

8 Vgl. Ralf Georg Czaplá: Art. „Paronomasie“. In: HWRh Bd. VI, Spp. 649-652. Vgl. auch Lausberg³1990, §§ 636-656, der sie in § 637 als „(pseudo-)etymologisches Spiel“ betrachtet.

BOYDE aus den „LEYS D'AMOR“, einem Didaktikhandbuch der Troubadourichtung aus dem 14. Jh. entlehnt haben. Mangels klarer Definitionen soll deshalb im Weiteren BLOMME gefolgt werden, wenn sich Wiederholungen innerhalb eines Liedganzen finden, die sich aus gleichen oder unterschiedlichen Wortarten speisen.¹

Neben der Wiederholung bestimmter Wortstämme als Mittel der Betonung und Hervorhebung steht mit identischem Ziel die Häufung von Klängen, so der Alliteration:

- 2,6: „[...] fende fwere [...] fanfte gebüffen“
- 2,4: „[...] frömde [...] fröiden“

Während im ersten Fall der besondere Reiz darin liegt, dass das Verb den alliterierenden Klang nochmals aufzunehmen scheint² und so ein Wechsel zwischen stimmhaftem [z] und stimmlosem [s] ausgemacht werden kann, steckt er im zweiten Fall im inhaltlichen Gegensatz der lautlich verbundenen Wörter.

Barbara WEBER stellt fest, dass sich der Dichter zwar im Bereich der Form viel Mühe gäbe, originell zu wirken, die Metaphorik hingegen dagegen stark abfalle,³ handle es sich doch um sehr konventionelle Motive: Sie findet das des Herrschers (5,5), weiter die Natur in Strophe 4 und schließlich den Wahnsinn, der die „verheerende Minnewirkung“¹² beschreiben soll (2,2).⁴

Als Bildspenderbereiche fungieren „Kampf/Krieg“⁵ (2,2; 2,4; 3,1) dabei werden mit „beröbet“⁶ und „twīget“⁷ typische Verben verwendet; des weiteren „Krankheit“⁸ mit „fw^se“, zuzufügt durch die Frau und von ihr geflissentlich übersehen (2,1; 2,6; 4,5 mit der Frau als einzigem Heilmittel⁹) und die „Natur“ mit dem üblichen verhüllenden Ausdruck „blūmen zebrechē“ (4,6) für die erstrebte sexuelle Begegnung.¹⁰

Mit 3,1 gibt das Ich eine Frage indirekt wieder, die ihm aufgrund seiner Situation gestellt worden zu sein scheint. Damit wird ein Publikum suggeriert, das starken Anteil am Leid des Ichs nimmt. In letzter Konsequenz handelt es sich jedoch um eine rhetorische Frage, bei deren Beantwortung das Ich die Gelegenheit nutzt, um die Prinzipien der *minne* zu erklären.

Abschließend sei auf die Personifikation¹¹ hingewiesen: Neben der „gŷte“ (2,2) agieren die „mīne“ (3,2), „ir frömde“ (4,4) und der „meie“ (4,5).

1 Eine Liste der in diesem Lied auftretenden Figurae Etymologicae und Replicationes wird im Abschnitt „Wortschatz“ unten gegeben, weil sie ihn sehr stark prägen. Da es sich in beiden Fällen letztlich um variierende Wiederholungsfiguren handelt und die Grenzen zwischen ihnen - wie schon an den hier gesammelten Belegen gezeigt - leicht verschwimmen, scheint dieses Vorgehen legitim.

2 Genaugenommen handelt es sich dabei dann um ein Homoioprophoron. Vgl. dazu Liana Lomiento: Art. „Homoioprophoron“. In: HWRh Bd. III, Spp. 1528f. Vgl. auch Lausberg ³1990, § 975.

3 Vgl. Weber 1995, S. 130 und Anm. 136 ebd.

4 Es ist immer zu beachten, dass Weber sich auf KLD stützt, ohne die Handschrift heranzuziehen. In diesem Fall bezieht sich ihre Charakterisierung auf konjiziertes „betoubet“. Für die Motivzuordnung macht dies hier keinen großen Unterschied, in einer Auflistung nach Bildspenderbereichen schon: Während handschriftliches „beröbet“ dem „Kampf/Krieg“ zuzuordnen wäre, bietet sich für „betoubet“ eher „Krankheit“ an.

5 Vgl. als grundlegend für die Bedeutung dieses Bildspenderbereichs für die höfische Dichtung weiterhin Kohler 1935. Sie geht darin Ss. 13-37 auch der Frage nach der Herkunft des Bildes vom Liebeskrieg und seinem Weg in die mittelhochdeutsche Dichtung nach.

6 Kohler 1935, S. 8, weist dazu auf eine Übertragung „aus dem ritterlichen Fehdewesen auf das Verhältnis zur Herrin“, nämlich den Raubzug, hin.

7 Die Bildhaftigkeit von *twingen* und mehrgliedrigen Zusammenstellungen, die mit diesem Verb arbeiten, scheint bereits in der höfischen Zeit derart vertraut, „daß der Ausdruck wohl schon damals seines Bildgehalts beraubt war; und doch muß er auf eine bildliche Bedeutung des Wortes zurückgehen.“ (Kohler 1935, S 9, vgl. auch ihre weiteren Ausführungen dazu, S. 9f.).

8 Vgl. zu diesem Bildspenderbereich Schulz 1907, S. 25.

9 Vgl. Kohler 1935, S. 7, die auf die alleinige Heilfähigkeit der *vrouwe* verweist.

10 Vgl. Art. „BLUME“, in: DWB Bd. 2, Spp. 158ff; zum „blumen brechen“ bes. Spp. 159f.

11 Dieser Terminus stammt aus dem 18. Jh., während die antiken rhetorischen Texte von der Prosopopoeia sprechen. Vgl. dazu Volker Hartmann: Art. „Personifikation“. In: HWRh Bd. VI, Spp 810-813. Vgl. auch Lausberg ³1990, § 826, der zudem auf die Unterscheidung von *sermocinatio* bzw. *ethopoeia* hinweist.

WORTSCHATZ

Als auffallend hat sich bereits die mehrfache Wiederholung von Wortstämmen in voneinander abweichender Wortarten oder Flektionsformen herauskristallisiert. Eine Auflistung der bevorzugten Wortstämme zeigt die jeweiligen Dominanzen an.¹

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
vröu-	frōiden (2,3) frōiden (2,4) frōidē (5,3) frōidē (5,5)	frōit (5,2)	frōilichē (4,2)	8
guot-	gūte (1,1) gūte (2,2) dū gūte (3,5)		gūt (1,2) gūt (4,5)	5
lieb-	dū liebe (3,5) dr lieben (4,4)		lieb (3,6) liepliches (4,4)	4
denk-	gedenkē (5,2) gedanke (5,4)	gedenke (5,6)		3
minn-	mīne (3,2)	mīnen (3,4)	mīneclichē (5,6)	3
dien-	dienft (1,5)	diene (1,4)		2
(ge)ling-	geligen (4,3) gelinge (5,3)			2
mei-	meie (4,5)	meiē (4,2)		2
sanft-			fanfte (2,6) fenfte (3,6)	2
schoen-	dū fchōne (3,5)		fchōne (1,2)	2
wîp-	wîb (1,1)		wiplich ^s (1,1)	2

Figurae Etymologicae und Replicationes in Lied I.

Auffallend ist die Häufung positiv besetzter Wortstämme, die im Gegensatz zur klagenden Position des Ichs zu stehen scheinen. Zu bedenken ist jedoch, dass sie nicht immer im Positiven eingesetzt werden, was die Beobachtung relativiert. Dennoch wirkt solch ein Text weniger bedrückend und negativ als ein von Signalwörtern wie *kumber*, *trûren* oder *sorgen* durchsetzter.

Werden Wiederholungen desselben Wortstammes verwendet, die sich in ihrer Variation auf eine Wortart beschränken, spricht man schlicht von „Wortwiederholungen“. In der Tabelle rechts werden alle Wiederholungen innerhalb des Liedganzen gelistet.

Damit schließt sich die vorliegende Arbeit einer Definition an, wie sie beispielsweise schon Walther VOGT in seiner Untersuchung zur Wortwiederholung im „ORTNIT“ u.a. gibt:

„Wiederholung eines Wortes oder einer Wendung bei Wiederkehr desselben Begriffs oder Gedankens innerhalb eines Abstandes, der den deutlichen Eindruck der ersten Stelle noch nicht verwischt hat.“²

Das Lied erscheint als die geforderte Einheit, die auch für den

Wortstamm	Belege	Gesamt
herz-	h ^s ze (1,3) h ^s zen (1,6) h ^s ze (3,1) h ^s zen (3,6)	4
swær-	f ^w e (2,1) f ^w ere (2,6) f ^w e (4,6)	3
hêr-	here (1,2) h ^s e (5,4)	2
roub-	beröbet (2,2) beröbet (2,4)	2
triuw-	trúwē (1,4) trúwē (1,5)	2

Wortwiederholungen in Lied I.

1 Die Wortstämme richten sich in ihrer Schreibung nach den Lemmata im Lexikon. Eine Anordnung nach den Wortstämmen im BMZ wurde verworfen, da mehr Wert auf die Erkennbarkeit von Wortfamilien gelegt wurde. Zum Beispiel würden sonst die Wortfamilien *vrouwe* und *vröude* auf den gemeinsamen Stamm „vrō“ reduziert werden, was detaillierteren Erkenntnissen im Wege stünde. Die Einteilung bezieht sich auf die Wortarten. Mit Artikel werden Anonomasien für die Frau versehen.

2 Vogt 1902, S. 3.

Hörer überschaubar ist, vor allem, wenn dieser an orale Rezeption gewöhnt ist.

Auffällig ist außerdem die Nutzung des Possessivpronomens der 1. Pers. Sg. innerhalb der Enumerations, das vor allem der Darstellung des inneren Zustandes des Sänger-Ichs dient:

- 1,3: „[...] mī h^s ze [...] mī gemṽ“
- 1,5: „[...] mī dienft mī ftete mī trúwe [...]“
- 3,1 : „[...] mī h^s ze [...]“
- 5,4: „[...] min gedanke [...]“.

Das Possessivpronomen der 3. Pers. Sg. Fem. in Bezug auf die Frau wird nur halb so oft verwendet:

- 2,2: „[...] ir gṽte [...]“
- 2,4: „[...] ir frōmde [...]“.

Ansonsten beschränkt sich der Dichter auf den Artikel, sowohl bestimmt als auch unbestimmt in

- 2,5: „[...] eī lachē ein blikē ein fruntliches grūzen“
- 3,5: „[...] dú liebe dú gṽte dú schōne [...]“

bezogen auf die Frau. Hier wurde offenbar aus Höflichkeitsgründen eine direkte Ansprache der Geliebten, wie sie in 1,1 durch „wib“ erfolgt, vermieden. Als Ausweichmöglichkeit wird für die Benennung auf substantivierte Epitheta, also Antonomasien,¹ zurückgegriffen.

Bei

- 5,1/2: „So riches wūnſchen so hoh^s gedinge / fo wol gedenkē [...]“

verzichtet der Dichter gänzlich auf eine wie auch immer geartete Zuordnung und verleiht diesen Empfindungen so einen allgemeingültigen Anstrich.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Das Lied kreist um die „persönliche Sphäre“² des Liebespaares. Im Zentrum steht zunächst nach der Erinnerung an den Beginn der *minne*-Beziehung das vergebliche Streben des Mannes, wobei er sein Ziel auch definiert. Das gesamte Lied als reine Minneklage kategorisieren zu wollen, ist jedoch vorschnell. Dagegen spricht die letzte Strophe, mit der sich das Ich auf eine spirituelle Erfüllung der *minne*-Erfüllung besinnt und statt der Realisierung durch die *vrouwe* sein Ziel im Gedankenspiel, mithin im „Prinzip Minnesang“ findet. Damit gibt der TUGENDHAFTE SCHREIBER eine Begründung und Legitimierung für die Gattung selbst. Dazu passt auch die letztlich sehr deutliche Formulierung der Erwartungen des Ichs an die *vrouwe* in der dritten Strophe. Dies ist vor allem deshalb so möglich, weil die Ansprüche in der übernächsten Strophe vollständig verworfen werden und das Lied dabei noch einen lehrhaften Charakter annimmt. Richtet sich diese abschließende Lehre stärker an den Mann, so wendet sich die Auflistung der Kommunikationsmöglichkeiten in der zweiten Strophe an die *vrouwe*. Er nennt sie in aufsteigender Reihenfolge:

- „lachē“ - dieser Gunstbeweis muss nicht auf eine bestimmte Person bezogen sein;
- „blikē“ - ist zwar bezogen auf eine bestimmte Person, kann aber vor der Gesellschaft mit etwas Geschick verborgen werden;
- „grūzen“ - die öffentliche und unmissverständliche Wahrnehmung und Auszeichnung einer bestimmten Person.

Das Ich kann schließlich feststellen, dass ihn seine neugewonnene Sichtweise derart erhebt, dass es seiner Meinung nach nicht einmal dem Kaiser auf dem Pfad der *vrōude* auszuweichen bräuchte. VON DER HAGEN sieht hier eine Art „geschichtliche Beziehung[...]“³, die er in all den anderen Liedern vermisst. WEBER konstatiert die Wiederaufnahme des Kaisertopos⁴, den sie auf KAISER HEINRICH (MFMT III (5,23)) zurückführt.⁴ KRAUS verweist auf REINMAR VON ZWETER, „dem ist noch baz dan ob er keiser waere“ (39,7), eine Aussage, die sich dort jedoch auf einen Mann bezieht, der von seiner Geliebten erhört wird.⁵

1 Vgl. Lydia Drews: Art. „Antonomasie“. In: HWRh Bd. I, Spp. 753f.; vgl. auch Lausberg ³1990, § 580f.

2 Weber 1995, S. 130.

3 HMS IV, S. 467.

4 Vgl. Weber 1995, S. 131, Anm. 140. Grundlegend speziell zum Rollencharakter immer noch Mertens 1986, bes. S.466.

5 Vgl. KLD II, S. 502.

II Wol im dē sîn lieb zeliêbe ergat

Wol im dē sîn lieb zeliêbe ergat
 mich hat h^szeliêb ī h^szefw^se braht
 dú vil liebe an d^s mī frōide ftat
 dú hat and^s f niht wan leides mir gedaht
 lieb vñ leide
 habēt beide
 pfliht vf minē fchadē
 owe leid^s
 ich bin beid^s
 vb^sladen

Swer nah liebe fchōne w^sbē kan
 we war vmbe wirt d^s liebes niht gew^st
 da gefchiht vnбилde vñ wūder an
 fīt er h^szeliêbes fchone vñ ebē gert
 fol v^sderbē
 rehtes w^sben
 vñ vnrehtes niht
 we dē wibē
 vō d^s libē
 dc gefchiht

1
 Wol im dem sîn liep ze liebe ergât!
*Wohl dem, dessen Liebe sich [tatsächlich] zur Liebe
 entwickelt!*
 Mich hât herzeliep in herzeswære brâht:
Mich hat Herzensfreude in Herzenskummer gebracht:
 diu vil liebe, an der mīn vrōude stât,
Die sehr Geliebte, von der meine Freude abhängig ist,
 diu hât anders niht wan leides mir gedâht.
die hat mir nichts anderes als Leid zgedacht.
 Liep unt leide
Liebe und Leid
 habent beide
haben beide
 phliht ûf mīnen schaden.
Anteil an meinem Verderben.
 Owê leider,
Oh weh, leider
 ich bin beider
bin ich von beidem
 überladen.
zu schwer beladen.

2
 Swer nâch liebe schōne werben kan,
Wenn einer anständig nach Liebe streben kann,
 wê, war umbe wirt der liebes niht gewert?
ach, warum wird dem keine Liebe gewährt?
 Dâ geschiht unбилde unt wunder an,
Da geschieht Ungeheuerliches und Unbegreifliches,
 sīt er herzeliebes schōne unt eben gert.
*obgleich er Herzensfreude anständig und angemessen
 begehrt.*
 Sol verderben
Soll [denn] richtiges Werben
 rehtez werben
sterben
 unt unrehtez niht?
und falsches nicht?
 Wê den wīben,
Wehe den Frauen,
 von der līben
durch die
 daz geschiht!
das geschieht!

3

Sit dú mīne finne blendē kan

dc bekēne ich wol mī fin ift zeblint

dú vil liebe lat mich da niht an

def bin ich vor liebe tvmb als ein kint

fin wil endē noh erwendē

fende forge an mir

ich mṽf ft^sben

ald erw^sben

heil an ir

2 sin <der> ist KLD (sin <(der)> ist HMS).

3 da] der KLD.

4 vor] von HMS (BB). tumb als<(o)> ein HMS. tumb
alsam KLD.

Sit diu minne sinne blenden kan,

*Weil die Minne Sinne blenden kann,
daz bekenne ich wol, mīn sin ist ze blint.*

*ist, das bekenne ich wohl, mein Verstand völli
verblendet.*

Diu vil liebe lāt mich dā niht ân,

*Die [so]sehr Geliebte lässt mich nicht frei,
des bin ich vor liebe tump als ein kint.*

deshalb bin ich vor Liebe schwachsinnig wie ein Kind.

Sin wil enden

*Sie will meinen sehnsüchtigen Kumme
noch erwenden*

weder beenden r

sende sorge an mir.

noch mir nehmen.

Ich muoz sterben

Ich muss sterben

ald erwerben

oder

heil an ir.

Glück von ihr erlangen.

4

Ich stirbe an dien beftē frōidē min

fin enſcheide vō dem h^szeleide mich

fol dú not niht wol ein ft^sben fin

wc kōnde an dē tot d^s not gelichē fīch

nv behṽte dur ir gṽte

mich vor dirre not

dú fo nōtet

vñ tōtet

als der tot

6 vor] von HMS (BB).

Ich stirbe an dien besten vrōuden mīn,

*Ich sterbe an meiner größten Freude,
sīn enſcheide von dem herzeleide mich.*

[wenn] sie mich nicht vom Herzensleid befreit.

Sol diu nōt niht wol ein sterben sīn?

Soll die Not nicht geradezu ein Sterben sein?

Waz künde ân den tōt der nōt gelīchen sich?

Was könnte außer dem Tod der Not gleichen?

Nû behüete

Nun behüte [sie]

dur ir gṽete

um ihrer Güte willen

mich vor dirre nōt,

mich vor dieser Not,

diu sō nœtet

die so nötigt

unt tœtet

und tötet

als der tōt

wie der Tod.

Si ift mir alzelieb dc ift ein not
 div mich haffet alzeferre manigú zit
 wirt es m^se owe dc ift d^s tot
 mag ich tvmb^s lazē niht dē tvmbē ftrit
 nein ich niem^s
 ich wil iem^s
 ir genadē gern
 vñ vndulde dur ir hulde gar en bern
 7 Fehlerstelle im Pergament nach genadē.
 8 Fehlerstelle im Pergament nach en.

Si ist mir alze lieb daz ist ein nôt,
Sie, die mich zu sehr hasst seit langer Zeit,
 diu mich hazzet alze sêre mangiu zît.
ist mir viel zu lieb, so dass es eine Not ist.
 Wirt es mêre, owê, daz ist der tôt!
Dauert es weiter an, o weh, das ist der Tod!
 Mac ich tumber lâzen niht den tumben strît?
Kann ich Tor den törichten Wettstreit nicht lassen?
 Nein ich, niemer!
Nicht ich, niemals!
 Ich wil iemer
Ich will immer
 ir genâden gern
ihre Gunst begehren
 unt undulde
und [auf] Ungeduld
 dur ir hulde
um ihrer Huld willen
 gar enbern
gänzlich verzichten.

INHALT

Einsetzend mit einem Glückwunsch an denjenigen, dessen Liebesverlangen sich erfüllt hat, stellt das Ich seine eigene beklagenswerte Situation dar: Die Liebe hat ihn in den Kummer gestürzt. Grund dafür ist das Ziel seiner Liebesbemühungen, denn seine Geliebte fügt ihm nur Leid zu. Belastet von zuviel Liebe und Leid, kann er seine Lage abschließend nur noch als betrüblich charakterisieren.

Mit der zweiten Strophe verlässt das Ich seine eigene Sphäre, indem es seine Probleme verallgemeinert. Nun ist von allen Männern die Rede, die auf die richtige Art und Weise um die Liebe einer Frau zu werben verstehen und denen dennoch keine Erfüllung zuteil wird. Das erscheint ihm absolut unbegreiflich, erklärlich ist das nur, wenn man davon ausgeht, dass die Frauen selbst es sind, die dem konventionellen Liebeswerben eine Absage erteilen und stattdessen *unrehtes werben* bevorzugen.

Die dritte Strophe gibt Auskunft über den geistigen und seelischen Zustand des Ichs. Es stellt fest, dass es unter den bekannten Symptomen der *minne* leidet, die die menschlichen Sinne blenden kann. Die *vrouwe* könnte hier gegensteuern, was sie allerdings unterlässt. Aus diesem Grund fühlt sich das Ich verstandesmäßig auf einer Stufe mit einem Kind. Es ahnt schon seinen Tod, sofern sich das Verhalten der Geliebten nicht doch noch ins Positive wendet.

Der Tod ist das beherrschende Thema der vierten Strophe, in der das Ich einleitend erneut seine Angst formuliert, aufgrund der Passivität der *vrouwe* zum Sterben verurteilt zu sein. Als Parallele zum Tod wird die *nôt* eingeführt. Im Abgesang wird ein weiteres Mal die Hilfe der Geliebten erbeten, die sie um ihrer *güete* willen nicht verweigern sollte.

In der Schlussstrophe bekennt das Ich sich zu seinen starken Gefühlen für die Frau, die er verdächtigt, ihn selbst seit langer Zeit zu hassen. Da diese Situation als *nôt* interpretiert wird, sieht sich das Ich auch hier wieder mit dem Tode bedroht. Seine derart unheilvolle Lage veranlasst ihn, sich selbst nun konkret die Frage zu stellen, ob er all das nicht lassen und aufgeben könne? Dies muss er sofort und aus tiefstem Herzen verneinen, da sein Bestreben auf die Ewigkeit hin angelegt ist. Abschließend ruft sich das Ich zur Ordnung, denn die Ungeduld, die mit der recht drastischen Darstellung des eigenen Innenlebens zum Ausdruck gebracht wurde, muss in Zukunft gezügelt werden, wenn die *hulde* der *vrouwe* errungen werden soll.

METRIK

VON DER HAGEN weist auf den rein trochäischen Bau der Kanzone hin,¹ WEBER nennt das Versmaß schlicht „alternierend“ und notiert wie schon KRAUS das metrische Schema.²

Bereits BODMER/ BREITINGER hatten die jeweils letzten sechs Verse zu zwei Langzeilen mit Zäsuren zusammengefasst und so entgegen der Handschrift eine gleichmäßige Versanzahl (nämlich sieben) herstellen können. KRAUS folgt ihnen darin, VON DER HAGEN hingegen geht davon aus, dass es sich jeweils um Kurzzeilen handelt. Er schafft so ebenfalls Strophen gleicher Verszahl, nämlich zehn. Die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT hingegen bietet eine absteigende Verszahl: Während die beiden ersten Strophen je zehn Verse aufweisen, haben die Strophen 3 und 4 je neun und 5 schließlich besteht nur noch aus acht Versen.

Aus KRAUS' Versanordnung ergeben sich seine Beobachtungen hinsichtlich der Binnenreime.³ Auf diese Beobachtungen bezieht sich WEBER, wenn sie Lied II neben III und IX „zu den reimtechnisch ausgefeiltesten Stücken des Dichters“ zählt.⁴ Dies relativiert sich ein wenig, wenn man der Handschrift folgt, es handelt sich dann zumeist um Endreime, nur wenige Binnenreime bleiben erhalten. Mit einiger Wahrscheinlichkeit findet sich darin die Begründung für die unregelmäßige Strophenlänge: Der Schreiber, gewohnt nach dem Reim den Punkt zu setzen, sah sich irgendwann überfordert.⁵

Eine weitere von dieser Kontroverse unbeeindruckte metrische Auffälligkeit ist die Verklammerung durch Responsionsreime:

1 Vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 2.

2 Weber 1995, S. 128; das Schema ebd., S. 129, Anm. 118. Vgl. KLD II, S. 502.

3 Vgl. KLD II, S. 502. Er bezieht sich dabei auf Bartsch 1867, S. 132 und S. 174.

4 Weber 1995, S. 129.

5 Vgl. Schweikle 1995, S. 164f.

- zum einen der Strophen 2 und 3:
 - in reiner Form in 2,1/3 : 3,1/3 „kan“ / „an“¹
 - eher versteckt rührend in 2,6 : 3,8 „w^sben“ : „erw^sben“
- zum anderen der Strophen 4 und 5:
 - eindeutig in 4,6/9 : 5,1/3 „not“ / „tot“.

Darüber hinaus findet KRAUS grammatische Responsionsreime,² die die Strophen 2 : 5 und 3 : 4 verbinden:

- 2,4 : 5,7 - 3. Sg. Präs. Ind. Akt. : Infinitv von gern
- 3,6 : 4,2 - Personalpronomen der 1. Sg. Dat. : Akk.

Scheint die erste Strophe abseits zu stehen, weist sie jedoch bei genauer Betrachtung innere grammatische Reime auf,³ die jenen im weiteren Liedverlauf sehr ähnlich sind:

1,5 : 1,8 - Subst. „leide“ : Modaladverb „leid^s“

1,6:1,9 - Nom.: Gen. von „beide“.

Möglicherweise ist dies ein Hinweis an den Hörer, in den folgenden Strophen nach ähnlichen Strukturen Ausschau zu halten.⁴

Eine letzte metrische Auffälligkeit ist ein Schlagreim:⁵

- 3,1:„[...] mīne finne [...]“.

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

In 3,2 konjiziert bereits VON DER HAGEN „(der)“ nach „fin“ und schafft so einen Relativsatz. KRAUS folgt ihm darin. Diese Konjektur ist syntaktisch unnötig, lediglich metrische Gründe können sie legitimieren.

In 3,3 ersetzt KRAUS „da“ durch „der“, um den Rückbezug auf die in 3,1 genannte „mīne“ zu gewährleisten,⁶ was aber letztlich eher eine stilistische Verbesserung darstellt.

VON DER HAGEN hatte in 3,4 „vor“ durch „von“ ersetzt, denselben Austausch hatten schon BODMER/BREITINGER vorgenommen. Es ist allerdings nicht ganz klar, ob es sich hier tatsächlich um einen willentlichen Texteingriff oder einen Lesefehler handelt.⁷ Entsprechendes findet sich erneut in 4,6. Handelt es sich tatsächlich um Konjekturen, sind sie unnötig, weshalb KRAUS sie wohl auch kommentarlos unterlässt.

Nicht kommentarlos lässt er hingegen im selben Vers die Erweiterung des handschriftlichen „als“ zu „also“ durch VON DER HAGEN. Da mit „ein“ vokalischer Anlaut folgt, scheint ihm „alsam“ „wohl lautender“.⁸ Eindeutig soll hier ästhetisches Empfinden eine Konjektur legitimieren, denn neben metrischen Gründen spricht sonst nichts für diesen Eingriff.

Somit können alle Eingriffe unberücksichtigt bleiben.

STIL

In Lied II wird die Grenze zwischen Lied-Welt und Außenwelt immer wieder sprachlich überschritten. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise:

- einleitend mit einem Lobpreis dessen, der mehr Glück in der Liebe als der Sprecher hat (1,1),
- durch Klagerufe:
 - 1,8-10: „owe [...]“

1 Nicht zu übersehen ist hier, dass der Dichter beim zweiten Beleg Kurz- und Langvokal miteinander reimt. Dies tut er auch noch in VI 3,2/4 und VIII 2,2/4. Für XI 2,10/12 und 3,2/4 wird aus diesem Grund von Kraus Responsionsreim angenommen. Vgl. KLD II, S. 507, Anm. 1.

2 Vgl. KLD II, S. 502.

3 Vgl. KLD II, S. 502; vgl. auch Weber 1995, S. 129.

4 Vergleichbares findet sich ja im „EREC“ HARTMANNs, folgt man Kuhns Theorie vorn doppelten Kursus: Die doppelte Räuberepisode zu Beginn des Rehabilitationsweges schärft den Sinn für die folgenden spiegelbildlichen *aventiuren* und damit letztlich für die seiner Meinung nach zugrundeliegende Doppelwegstruktur. Vgl. Kuhn 1948.

5 Vgl. Weber 1995, S. 129.

6 Vgl. KLD II, S. 502.

7 Für letzteres könnte sprechen, dass von der Hagen keinerlei Klammern setzt, wie er dies gewöhnlich bei Eingriffen seinerseits zu tun pflegt, vgl. zu seiner Praxis HMS I, S. XXXIX.

8 KLD II, S. 502.

- 2,8-10: „we [...]“
- 5,3: „[...] owe [...]“
- und schließlich mithilfe rhetorischer Fragen:
 - 4,3: „fol dú not niht wol ein ft^sben fin“
 - 4,4: „wc kōnde an dē tot d^s not gelichē fīch“
 - 5,4: „mag ich tvmb^s lazē niht dē tvmbē ftrit“.

Nur die letzte Frage erhält auch eine Antwort, schließlich geht es hier um die Infragestellung des Minnedienstes an sich, eine Revocatio erscheint deshalb notwendig.

Einmal findet sich auch noch die Verknüpfung von Klageruf und rhetorischer Frage:

- 2,2: „we war vmbe wirt d^s liebes niht gew^st“

Die meisten der in der Besprechung der Metrik genannten (auch grammatischen) Responsionsreime können in der rhetorischen Analyse als Paronomasien eingeschätzt werden. Auszunehmen ist dabei wohl das Paar „kan“/ „an“ (2,1/3 : 3,1/3) und nur im weiteren Sinne akzeptabel wären die Reimwörter in 2,5/6 : 3,7/8. Hingegen müssen weitere Belege hinzugezählt werden:

- 2,8/9: „wibē“ / „libē“
- 4,7/8: „nōtet“ / „tōtet“
- 5,5/6 „niem^s“ / „iem^s“

und jeweils im Versinneren

- 4,3/4: „[...] not [...] / [...] tot [...]“
- 3,1: „[...] mīne finne [...]“.

Das letzte Beispiel ist zudem unter einem weiteren Gesichtspunkt interessant, nimmt man den folgenden Vers hinzu:

- 3,1/2: „Sit dú mīne finne blendē kan / dc bekēne ich wol mī fin ist zeblint“.

Oberflächlich betrachtet handelt es sich um eine Wiederholung im weitesten Sinne. Genauer lassen sich

- „finne“ : „fin“ als Polypoton,
- „blendē“ : „zeblint“ als Replicatio und
- „mīne finne“ : „mī fin“ als Homoioprophoron im weiteren Sinne differenzieren.

Eine einfache Geminatio¹ findet in 5,1/2 mit der doppelten Setzung von „alze“ Verwendung.

Als *Figurae Etymologicae* können kategorisiert werden:

- 1,1: „[...] lieb zeliebe [...]“
- 4,6/7: „[...] not / [...] nōtet“
- 4,8/9: „[...] tōtet/ [...] tot“
- 5,4: „[...] tvmb^s [...] tvmbē [...]“.

Eine der populärsten Zwillingsformeln des Minnesangs, *liebe unt leit*,² tritt hier auf (1,5), dazu gesellen sich

- 2,3: „vnbilde vñ wūder“
- 3,5: „endē noh erwendē“
- 4,7f.: „nōtet / vñ tōtet“.

Sie illustrieren die Folgen des im Lied thematisierten Gegensatzes *rehtez - unrehtez werben*.

Besonders auffallend am letzten Vers des Liedes (5,8) ist die Bevorzugung des Vokals /u/. Es handelt sich dabei offenbar um ein Homoioprophoron, der vorliegende Fall wirkt fast wie ein Wortspiel. Diesen dunklen Schlusstönen stehen die hellen vorangegangenen Verse 5,5f. mit /i/, /ei/ und /ie/ konträr gegenüber. Sie ziehen sich aufgrund der kurzen Verse, die Reimwort auf Reimwort im Abgesang im kurzen Abstand aufeinander folgen lassen, durch das gesamte Lied, wirken aber wohl nur am Schluss so stark, da hier eben nicht nur die Reimworte betroffen sind.

An Metaphern hat auch dieses Lied nicht viel zu bieten: Der Dienst wird als „ftrit“ (5,4) bezeichnet,

¹ Vgl. Dietmar Till: Art. „Geminatio“. In: HWRh Bd. III, Spp. 697-701.

² Vgl. die Belege bei Lieres und Wilkau 1965, S. 74ff. und ihre Ausführungen Ss. 78-81.

ein Rückgriff auf den beliebten Bildspenderbereich „Kampf/ Krieg“ also. Dieser zieht sich generell durch die Strophen 4 und 5, denn hier werden Zustand des Ichs und der Minnebeziehung ständig als *nôt* oder gar *tôt* beschrieben. Auf diese Weise ist dieser Bereich gerade im zweiten Teil des Liedes ständig präsent.

Die Minne wird einmal mehr personifiziert und sie gewinnt dadurch verletzende, verheerende Eigenschaften, die ihre Opfer dem Wahnsinn ausliefern, kann sie doch „finne blendē“ (3,1) und den Mann „tvmb als ein kint“ (3,4) machen.¹

WORTSCHATZ

Die Wortstämme der *Figurae Etymologicae* und *Replicationes* verteilen sich folgendermaßen:²

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
lieb-	lieb (1,1) h ^s zelieb (1,2) dú [...] liebe (1,2) lieb (1,5) liebe (2,1) h ^s zeliebes (2,4) dú [...] liebe (3,3) liebe (3,4)		zeliebe (1,1) alzelieb(5,1)	10
nôt-	not (4,3) not (4,4) not (4,6) not (5,1)	nôtet (4,7)		5
leid-	leide (1,5) h ^s zeleide (4,2)		leides (1,4) leid ^s (1,8))	4
tôt-	tot (4,4) tot (4,9) tot (5,3)	tôtet (4,8)		4
sterb-	ft ^s ben (4,3)	ft ^s ben (3,7) ftirbe (4,1)		3
tump-	tvmb ^s (5,4)		tvmb (3,4) tvmbē (5,4)	3
werb-	w ^s ben (2,6)	w ^s bē (2,1) erw ^s ben (3,8)		3
blint-		blendē (3,1)	zeblint (3,2)	2

Figurae Etymologicae und Replicationes in Lied II.

Der Befund illustriert den Dualismus von *liebe unt leit*, der dieses Lied bestimmt, einerseits durch die Bevorzugung des für den Minnesang zentralen Wortstammes „lieb-“ und andererseits durch diverse negativ besetzte Wortstämme.

Einen Sonderfall bilden vier Komposita mit identischem Vorderglied. Bis auf den zweiten Beleg kann man die übrigen in die obige Tabelle einordnen, jedoch geht dann ihr Zusammenhang verloren.

- „h^szelieb“ (1,2)
- „h^szefwre“ (1,2)
- „h^szeliebes“ (2,4)
- „h^szeleide“ (4,2).

1 Auch Weber 1995, S. 130, weist auf dieses Motiv hin, ebenso auf das der Verbindung von Liebe und Tod. Von der Hagen will dieses als Remnissenz an die Dichtung eines HEINRICH VON VELDEKE verstehen, der ihm als Vorbild aller thüringischen Dichter gilt. Vgl. HMS IV, S. 467.

2 Zum Wortstamm „lieb-“ vgl. KLD II, S. 502. Zum Wortstamm „sterb-“ vgl. Weber 1995, S. 130.

Wortstamm	Belege	Gesamt
ger-	gert (2,4) gern (5,7)	2
schaen-	fchöne (2,1) fchone (2,4)	2
sin-	finne (3,1) fin (3,2)	2
vröu-	fröide (1,3) fröidē (4,1)	2

Wortwiederholungen in Lied II.

Die Wortwiederholungen des Liedes listet die linke Tabelle auf. Da jeweils nur zwei Belege gezählt werden können, bleiben diese recht unauffällig.

Zur Bezeichnung der all das Leid verursachenden Frau wird auf Antonomasiën ausgewichen. Genutzt werden dabei

- 1,3 / 3,3: „dú vil liebe“ - substantiviertes Epitheton,
- 3,9: „ir“ und 3,5 / 4,2 / 5,1: „si“ - Pronomen,
- 1,4: „dú“ - bestimmten Artikel und
- 5,2: „div mich haffet [...]“ - Relativsatz.

Daneben erfährt der Hörer einiges über die ihr vom Ich zugeschriebenen Eigenschaften, die mittels Possessivpronomen mit ihr verbunden werden:

- 4,5: „ir gvte“
- 5,7: „ir genadē“
- 5,8: „ir hulde“.

Die konkrete Nennung der „wibē“ in 2,8 bezieht sich auf eine Gruppe von Frauen, die falscher Ausführung des Minnedienstes Vorschub leisten.

Außerdem fällt auf, dass der Terminus *minne* lediglich einmal (3,1) verwendet wird, wohingegen sonst auf den Wortstamm „lieb-“ ausgewichen wird, so in allen Eingangsversen bis auf den der vierten Strophe, die aber in ihrer Gesamtheit auf Bestandteile dieser Wortfamilie verzichtet.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Das Lied wird eingeleitet durch einen Antagonismus, indem das Lob desjenigen, dessen Liebe sich erfüllt hat, der unglücklichen Situation des Ichs gegenübergestellt wird. Im weiteren Verlauf der ersten Strophe werden dann *herzeliebe* und *herzeswære* sowie die bekannte Formel *liebe unt leit* verwendet. In die Situation, immer nur die Kehrseite der Medaille zu sehen zu bekommen, ist das Ich durch die Änderung der Sitten geraten. In früheren Zeiten durfte der mit der Erfüllung rechnen, der in der Lage war, in richtiger Art und Weise um die *liebe* zu werben. In der erzählten Gegenwart hat sich diese Situation jedoch offenbar geändert, denn jetzt werden diejenigen belohnt, die sich gerade nicht an diese Regeln halten. Zumindest einige der *vrouwen* haben ihre Ansprüche geändert und gewähren dieser Gruppe von Bewerbern ihre Gunst. WEBER sieht hier eine „Minnelehre quasi ex negativo“, in der die Frau durch die Belohnung falschen Werbens Schuld auf sich lädt.¹ Mit den Antipoden richtiges vs. falsches Werben wird das in der ersten Strophe etablierte Prinzip der Opposition fortgeführt.

Der TUGENDHAFTE SCHREIBER wechselt von der ersten zur zweiten Strophe die Perspektive.² Während in der ersten die persönliche Sphäre des minnenden Ichs geschildert wird, erfolgt nun der Blick von außen auf die geänderte Gesamtsituation, die zu den in der ersten Strophe artikulierten Problemen geführt hat. So zeigt sich der TUGENDHAFTE SCHREIBER im Gewand des Spruchdichters. Mit der dritten Strophe wechselt die Perspektive dann erneut und zwar wiederum in die des werbenden Ichs, bis zum Liedende bleibt das auch so.

Das Ich gibt sich in den restlichen Strophen zunächst passiv. Während in der dritten Strophe die personifizierte *minne* als Verursacherin der hilflosen Lage des Ichs charakterisiert wird, ist es mit dem Übergang zur folgenden Strophe die *vrouwe*, die als einzige das Ich aus der als lebensbedrohlich geschilderten Lage erretten könnte. Abschließend erst sieht es sich dann imstande, dies selbst zu übernehmen, wenn es nach der Revocatio die Aufgabe des Dienstes entschieden verneint und sich der *vrouwe* und dem Streben nach ihr für immer ohne weitere Ungeduld verschreibt.³

Während das Ich sich dem Dienst auf ewig verschrieben hat und dieses Versprechen erneuert, bleibt

1 Vgl. Weber 1995, S. 134.

2 Auch Weber 1995, S. 133, weist auf die verallgemeinernde Tendenz dieser Strophe hin.

3 Vgl. Weber 1995, S. 134, mit Verweis auf Lied I.

die Frau gänzlich passiv und verweigert sich so völlig.¹ WEBER sieht das Problem in der geschilderten Minnebeziehung deshalb in der fehlenden Ausgewogenheit. Damit vermutet sie hier einen Gedanken- gang, wie ihn beispielsweise WALTHER VON DER VOGELWEIDE in seinen Liedern mehrfach zum Ausdruck bringt, nämlich den, dass beide Seiten ihren Teil zum Gelingen der Minnebeziehung beitragen müssen:

„In zahlreichen Liedern, in denen Walther neue Wege zu beschreiten versucht, findet man eine selbstbewußte Haltung der Frau gegenüber. Der sprechende Mann macht deutlich, daß es keinen Dienst um jeden Preis gibt, sondern daß der Dienst gebunden sein muß an Lohn, sprich: daß der Dienst an der Frau positive Erwiderung finden muß. Bleibt diese aus, dann wendet sich der Mann von ihr ab und anderen Frauen zu. Der Frau werden deutliche Grenzen gesetzt!“²

Ganz so konsequent mag sich das Ich im vorliegenden Lied nicht positionieren, was in der letzten Strophe deutlich wird. Ausgesprochen wird jedoch die Kritik an den Frauen, die sich der Form des Werbens gegenüber aufgeschlossen zeigen, die nicht den Regeln entspricht, wie das Ich sie versteht. Diese Regeln werden nicht explizit aufgestellt, zentral scheint jedoch „[...] fchone vñ ebē ger[n]“ (2,4) zu sein. Damit findet sich eine direkte Parallele zu WALTHER VON DER VOGELWEIDE, dessen „ad hoc-Wendung Ebene werben“³ für seinen Minnediskurs in L 46,32 viele Interpreten beschäftigt hat. Entgegen der Extrempositionen des hohen und des niedrigen Werbens scheint dies als einzige Lösung, um *māze* im Sinne von ‚Ausgewogenheit‘ in die Minnebeziehung bringen zu können. Ob dies jedoch tatsächlich das Ziel ist, bezweifelt z.B. SCHWEIKLE, der bei WALTHER keine Möglichkeit zu *liebe* ohne *leit* sieht.⁴ Wie der Schluss der zweiten Strophe zeigt, ändert auch die Verwendung des Terminus *herzeliebe* (L 47,12) daran nichts, obwohl er sonst oftmals als Bezeichnung für die gegenseitige Liebe verstanden werden kann.⁵ Im vorliegenden Lied zeigt sich bereits im zweiten Vers, dass eine derartige Gegenseitigkeit mit *herzeliebe* nicht gemeint ist und die Verbindung der beiden Gegensätze letztlich wiederum als unausweichlich angesehen wird. Dass sich das Ich in dieses Schicksal ergibt, zeigt das Liedende deutlich und relativiert damit den von Barbara WEBER postulierten Wunsch nach Ausgewogenheit. Das Streben danach entspricht den Konventionen, das männliche Ich ist sich aber immer dessen bewusst, dass die Erfüllung dieses Wunsches seinem werbenden Tun die Begründung entziehen würde. Genau dies ist der Fall bei denen, die mit ihrem falschen Werben die Gunst der *vrouwen* gewinnen.

Der TUGENDHAFTE SCHREIBER zeigt in diesem Lied auf, dass nicht regelkonformes, mithin fehlerhaftes, Verhalten zwar zum gewünschten Resultat führen kann, so aber dem Sang selbst ein Ende gesetzt wird: Er formuliert damit das Dilemma des traditionellen Minnesangs an sich.

1 Vgl. Weber 1995, S. 133.

2 Bein 1997, S. 132.

3 Walther II (Schweikle), S. 728 (Kommentar).

4 Vgl. Walther II (Schweikle), S. 726ff. (Kommentar). Er umreißt dort auch knapp die Forschungsdiskussion.

5 Vgl. Schweikle 1995, S. 177f.

III Mīne wc fo túre dc mā fī mit gv̅te

Mīne wc fo túre dc mā fī mit gv̅te

niht kvnde v̅s gelden

nv lat fī fīch vīdē vil dike in dē mv̅te

der wol ftat zefcheldē

fī ift wordē fo geile

fw̅s fīch ir wil nietē

dē ist fī veile

kā er hohe mietē

bi felhē meile wils ab̅s nv gebietē.

¹ Fehlerstelle im Pergament nach túre.

1 Mīne] Minn ê KLD.

9 ab̅s] ab KLD (BG).

Minne was sô tiure, daz man sie mit guote

*Minne war so wertvoll, dass man sie mit Geld
niht kunde vergelden.**nicht bezahlen konnte.*

nû lât sie sich vinden vil dicke in dem muote,

*Jetzt ist sie sehr oft in der Gesinnung zu finden,
der wol stât ze schelden.**die sich sehr zu tadeln ziemt:*

sie ist worden sô geile:

Sie ist derart übermütig geworden:

swer sich ir wil nieten,

*Wer auch immer sich ihrer erfreuen will,
dem ist sie veile,**dem ist sie käuflich,*

kan er hôhe mieten.

kann er [sie] reich beschenken.

bī selhem meile

Trotz solcher Schande

wils aber nu gebieten.

will sie jetzt wieder herrschen.

1

Mīne wc ir frūnden zeh̅s te

zehere

zefstrenge aller dinge

die da wilēt waren

ein hōbt aller ir ere

die wigt fī fo ringe

ftete vñ trúwe die smehet fī fere

des kvmt fī ī rúwe

wc ift def nv m̅s e

ir fītte n̅wē benemēt ir alle ir ere

³ Zeilenwechsel zwischen ze und here, deshalb Graphie
(zusammen oder getrennt) unklar. Hier angeglichen an
zeh̅s te und zehere

1 Mīne] Minn ê KLD.

5 aller] fehlt KLD (BG).

10 alle] fehlt KLD. ir alle] fehlt BG.

Minne was ir vriunden ze herte,

*Minne war ihren Freunden zu anstrengend,
ze hēre,**zu erhaben,*

ze strenge aller dinge.

zu streng in allen Bereichen.

die dā wilent wāren

Die, die früher die Krone

ein houbet aller ir ēre,

ihrer ganzen Ehre waren,

die wigt sie sô ringe.

die schätzt sie [jetzt] so gering.

stāte unt triuwe, die smæhet sie sēre,

*Beständigkeit und Treue, die schmäht sie sehr,
des kumt sie in riuwe -**deshalb wird sie bereuen müssen -*

waz ist des nû mēre?

was ist da nun noch [übrig]?

ir site niuwe

Ihre neuen Gewohnheiten

benement ir alle ir ēre.

entziehen ihr all ihre Ehre.

2

3

Mīne ift ir gewaldes hin hind^s gedrūgē

geneiget ir erē

die fī da wolde twingen

die fīt vnbetwūgē

die hohē die heren

die hat fī gebvndē

nv hant fī dien bandē

vafte vs entwūden

mit h^szen mit handē

wil fī einē wūden d^s kan dc wol anden

3 da] fehlt KLD (BG).

7 hānts <sich> dien KLD. si <sich> dien HK.

banden <sich> vaste BG.

Minne ist ir gewaldes hin hinder gedrunen,

Minne ist von ihrer Herrschaft verdrängt worden,
geneiget ir êren.

ihre Ehre [ist] erniedrigt:

die sie dā wolde twingen,

Die sie bezwingen wollte,

die sint unbetwungen.

die sind unbezwungen.

die hôhen, die hêren,

Die Vornehmen, die Erhabenen,

die hât sie gebunden.

die hatte sie gebunden -

nû hânt sie sich dien banden

jetzt haben sie [sich] der Fesseln

vaste ûz entwunden

mit Herzen und Händen

mit herzen, mit handen.

schnell entwunden.

wil sie einen wunden,

Will sie einen verwunden,

der kan daz wol anden.

kann der das erfolgreich rächen.

4

Do fī ir spilgefellē begvnde

v^skeren

do wart fie bekrenket

an dē alle ir ere ftvnt zaller ftvnde

wie fī den nv wēket

ir fstrike die bvndē

verre vñ witē

dc ir niht kvndē

die ftaskē gefstriten nv ift fī vb^s wūden

geleit an die fiten

1-2 ¬verkeren begunde¬ KLD (BG, HMS) HK.

4 stuont <ê> zaller KLD (BG).

7 <ê> verre KLD (BG).

Dô sie ir spilgesellen

Als sie ihre Kampfgefährten

verkêren begunde,

wechselte,

dô wart sie bekrenket.

da wurde sie geschwächt.

an den alle ir êre stuont zaller stunde,

[Die,] auf denen immer all ihre Ehre beruhte,

wie sie den nû wenket!

wie sie denen nun zuwinkt!

ir stricke, die bunden

Ihre Stricke, die

verre unt wîten,

weit und breit banden,

daz ir niht kunden

[so] dass ihr [selbst]

die starken gestrîten -

die Starken nicht standhalten konnten -

nu ist sie überwunden,

jetzt ist sie überwunden,

geleit an die sîten.

zur Seite geschoben.

We wc fpriche ich tvmb^s dc mīne fīch laffe

v^s leitē mit gv̄te

neī, es iſt vnmīne dú v^s t ī v̄maze mit wākēdē mv̄te

der ſten ich zevare v̄n p'fe fī kleine

mīne dú klare dú f̄vze v̄n dú reine

dú iſt zware vri vor allē meine

Wê, waz ſpriche ich tumber, daz minne ſich lâze

*Ach, was ſage ich Einfältiger, daſſ Minne ſich
verleiten mit guote?*

durch Geld verleiten laſſe?

nein, ez iſt unminne, diu vert in unmāze

*Nein, es iſt Unminne, die ſich unmäßig benimmt,
mit wankendem muote.*

wankelmütig:

der ſtēn ich ze vāre

Der ſtehe ich feindlich gegenüber

unt p̄riſe ſie kleine.

und lobe ſie gar nicht.

minne, diu klāre,

Minne, die Herrliche,

diu ſüeze unt diu reine,

die Süße und die Reine,

diu iſt zewāre

die iſt wahrhaft

v̄rī vor allem meine.

frei von aller Falschheit.

INHALT

Die erste Strophe setzt ein mit der Feststellung, die *minne* sei früher ihres hohen Wertes wegen nicht für Geld käuflich gewesen. Mittlerweile hat sich das geändert, denn durch ihren Übermut herrscht der beklagenswerte Zustand, dass sie sich gern jedem zur Verfügung stellt, der sich ihr mit Geschenken genehm machen kann. Unbeeindruckt von dieser Schmach maßt sie sich an, als Herrscherin aufzutreten.

Früher war die *minne* in allen Bereichen überdurchschnittlich und dies verlangte sie auch von ihren Anhängern, wie die zweite Strophe berichtet. In der Zwischenzeit hat sie sich in die entgegengesetzte Richtung entwickelt. Dies zeigt sich dadurch, dass sie ihre ehemaligen Getreuen nicht nur nicht mehr hoch schätzt, sondern sie sogar von sich stößt. Sie distanziert sich so von den Werten *stæte* und *triuwe*, mit denen sie einst eng verbunden war. Das Ich sieht voraus, dass sie dies in der Zukunft einmal bereuen müssen, verliert sie doch durch diese neuen Geflogenheiten ihre ganze Ehre.

Die dritte Strophe zeichnet das Bild einer ehemals mächtigen *minne*, die ihrer Herrschaft jedoch völlig verlustig gegangen ist. Unter dieser standen die Besten der Gesellschaft, die sich ihr nun aber entziehen können. Jeder ist von ihnen imstande, sich ihrer Fesseln in jeder Hinsicht leicht zu entledigen und aktiv gegen ihre Vereinnahmungsversuche vorzugehen.

Die vierte Strophe führt die einschneidenden Veränderungen der *minne* auf ihre veränderte Anhängerschaft zurück, zu deren Gunsten sie sich von ihren alten Gefolgsleuten verabschiedet hat. Sie ist dadurch schwach und angreifbar geworden und kann niemandem mehr etwas anhaben, was durch einen erneuten Rückgriff auf das Bild der Minnefesseln illustriert wird. Sie ist nun nicht mehr die Herrin, diese Position hat sie verloren.

Zum Auftakt der fünften Strophe entlarvt sich das Ich selbst als *tumber*, denn es ist nicht die *minne*, die sich jetzt kaufen lässt, sondern ihr Widerpart, die *unminne*. Von dieser distanziert sich das Ich und stellt sich ausdrücklich auf die Seite der *minne*, deren Unversehrtheit in den beiden Schlussversen des Liedes bekräftigt wird.

METRIK

Die Erarbeitung des metrischen Schemas ist in diesem Falle für KRAUS mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Zunächst einmal folgt er dem Vorschlag von BARTSCH hinsichtlich der Zusammenfassung des Abgesangs in jeweils drei Langverse.¹ Problematisch ist jedoch die Rhythmisierung wobei er mit HEUSLER in Konflikt gerät, der statt eines durchgehend daktylischen Versmaßes Alternation vorschlägt. Stein des Anstoßes sind dabei jeweils die Stropheneingänge. KRAUS ist strikt dagegen, obgleich er die Bedenken für legitim hält, denn „für die Annahme gemischten Rhythmus fehlt mir die innere Notwendigkeit.“² Als Lösung schlägt er vor, „Mīne“ in den Eingangsversen der ersten drei Strophen jeweils als „Minn ê“ zu lesen. Bereits BARTSCH hatte dies vorgeschlagen, dann aber doch darauf verzichtet.

Einen weiteren Rhythmuswechsel sieht HEUSLER im vorletzten Kurzvers, den er mit Eingangspause versehen zu müssen meint. Dies erscheint KRAUS gänzlich unlogisch, was er auch deutlich zum Ausdruck bringt:

„Niemand dürfte wohl auf den Gedanken verfallen, die ersten, miteinander durch Inreim verbundenen Teile eines am Ende gleichfalls durch Reim verbundenen Langverspaares verschieden zu rhythmisieren [...]“³

HEUSLERS Anregung beruht auf der Metrisierung des Verses 2,10.

KRAUS konjiziert als Editor, um auf diese Weise die angestrebte Regelhaftigkeit herzustellen. So streicht er handschriftliches „alle“, um zwei Silben zu eliminieren. Die Begründung seinerseits ist durchaus nachvollziehbar, denn er ändert damit nur einen einzigen Vers, anstatt allen anderen ein eher willkürlich scheinendes metrisches Korsett anzupassen. Zudem beruft er sich darauf, dass die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT eine Vorliebe für derartige eigentlich unnötige Erweiterungen habe.⁴

1 Vgl. Bartsch 1867, S. 148 und 161.

2 KLD II, S. 502.

3 KLD II, S. 502.

4 Vgl. KLD II, S. 503.

Wie in Lied I und II tauchen auch hier (teilweise grammatische) Responsionsreime auf. Sie verbinden die Strophen 1 und 5, 2 und 3 sowie 3 und 4 miteinander:

- 1,1/3 : 5,2/3: „g̃vte“ / „m̃vte“ : „g̃vte“ / „m̃vte“
- 2,5/10 : 3,2: „ere“ / „ere“ : „ere“ (teilweise grammatisch)
- 2,2 : 3,5: „zehere“ : „heren“ (grammatisch)
- 3,6 : 4,6: „gebvndē“ : „bvndē“ (grammatisch)
- 3,8/10 : 4,9: „entwūden“ / „wūden“¹ : „vb^s wūden“ (besonders interessant, da die Responsion auf die phonetische Ebene beschränkt bleibt).²

Ebenfalls dem Zusammenhalt dienen die identischen Strophenanfänge der ersten drei Strophen.³

Wie bei Lied II überliefert C unterschiedliche Strophenlängen, folgt man den Reimpunkten. So zählen die Strophen 2 bis 4 je zehn, 1 jedoch neun und 5 lediglich sechs Verse. Bei der letzten Strophe ist dies mit großer Sicherheit darauf zurückzuführen, dass der Schreiber die Strophe gern in dieser Spalte der Handschrift beenden wollte und sie nicht in den Beginn der nächsten und damit an den Anfang des folgenden Blattes mitnehmen wollte. Darauf weist auch der Schreibstil hin, der sehr gedrängt wirkt. Deutlich wird hier, dass bei den Schreibern von C und damit vermutlich auch bei den Auftraggebern metrische Genauigkeit keinen besonders hohen Stellenwert hatte und durchaus ästhetischen Gesichtspunkten untergeordnet werden konnte. Der normalisierte Lesetext orientiert sich an den tatsächlichen Reimen und weist deshalb gleichmäßige Strophenlängen auf.

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

Durchgängig konjiziert KRAUS jeweils in den Anfangsversen der ersten bis dritten Strophe „Mīne“ zu „Minn ē“.⁴ Auch in den Versen 4,4 und 4,7 wird von BARTSCH/ GOLTHER ein „ē“ eingefügt. KRAUS erscheinen diese Eingriffe legitim, da er davon ausgeht, dass die Vorlage ein solches „ē“ offenbar nicht richtig auszeichnete und so den Schreibern keine Anleitung gab.

Im letzten Vers der ersten Strophe kürzen bereits BARTSCH/ GOLTHER aus metrischen Gründen handschriftliches „ab^s“ zu „ab“.

In der zweiten Strophe streichen sie sowohl in 2,5 als auch in 2,10 „aller“ bzw. „alle“,⁵ darin folgt ihnen KRAUS, der allerdings aus sprachhistorischen Gründen⁶ darauf verzichtet auch noch das zweite „ir“ im letzten Vers auszumerzen.⁷

In Strophe 3 fordert der siebte Vers die Editoren heraus: Dass ein „sich“ eingefügt werden muss, darüber besteht Einigkeit zwischen BARTSCH/ GOLTHER, KRAUS und in dessen Folge auch HÖVER/ KIEPE. Während jedoch erstere dieses hinter „bandē“ und damit zu Beginn des folgenden Verses vermuten, widerspricht ihnen KRAUS aus metrischen Gründen⁸ und setzt es stattdessen vor „dien“, wobei er zusätzlich handschriftlich vorhandenes „fi“ tilgt und durch Enklise an „hant“ ersetzt. Diese Enklise lösen HÖVER/ KIEPE wiederum auf, übernehmen aber sonst seine Änderung.

Die beiden ersten Verse der vierten Strophe werden bei den anderen Editoren zu einem zusammengefasst, dabei müssen die Worte „begvnde / v^skeren“ aus Reimgründen umgestellt werden, um die gewünschten gleichmäßigen Strophenlängen herzustellen.

Nur die beiden letztgenannten Eingriffe wurden in den Lesetext übernommen.

- 1 In der handschriftlichen Überlieferung findet sich der Beleg im Versinneren. Er kann aber gezählt werden, da es sich offensichtlich um ein Reimwort handelt.
- 2 Weber 1995, S. 128, Anm. 114, fasst die beiden letzten Gruppen KLD II, S. 503, folgend zu einer zusammen, fügt gleichfalls noch 4,6 „bvndē“ hinzu und weist auf die „z.T. grammatischen Mittelreime“ hin. Außerdem sieht sie in 4,1/4: „begvnde“ / „ftvnde“ die - wenn auch assonierende - Wiederaufnahme. Vgl. Weber 1995, S. 129, Anm. 119. Dies ist in diesem Fall durchaus möglich, da die Responsion phonetischer Natur ist.
- 3 Vgl. HMS IV, S. 468, mit Verweis auf Lied V. Vgl. auch Weber 1995, S. 128, Anm. 114, sowie ihr Schema S. 129, Anm. 119. Sie betont auch hier wieder die reimtechnische Brillanz des Liedes, ebd., S. 129.
- 4 Vgl. die abwägenden Bedenken bei Bartsch/ Golther, Liederdichter, S. 136.
- 5 Zu beachten ist die Anmerkung, dass auch eine Konstruktion „houbt al ir ere“ zulässig wäre. Vgl. Bartsch/ Golther, Liederdichter, S. 136.
- 6 Vgl. KLD II, S. 503, Anm. 1.
- 7 Dass es sich um das zweite „ir“ handeln muss, wird aus Bartsch/ Golther, Liederdichter, S. 137, deutlich, wenn darauf hingewiesen wird, dass in der konjizierten Form der Dativ gemeint sei.
- 8 Er bemängelt, dass dann die sonst durchgehaltene Auftaktregelung aufgebrochen werden würde. Vgl. KLD II, S. 503.

STIL

Auffälligstes Merkmal ist der anaphorische Beginn der ersten drei Strophen.¹ Damit wird der Begriff der *minne* sofort ins Zentrum gerückt, dazu trägt ihre sich durch das gesamte Lied ziehende Personifikation bei. Analog tritt die *unminne* im letzten Vers als handelnde Person auf.

Anaphern werden auch in 3,3-6 verwendet, wenn alle Verse mit „die“ beginnen. Da es sich um das Liedzentrum handelt, soll hier eventuell ein rhythmischer Höhepunkt geschaffen werden.

Es finden sich vier Enumerationes:

- 2,1ff.: „[...] zeh^ste / zehere / zefrenge [...]“ (alliterierend) und
- 5,5: „[...] dú klare dú f^oze vñ dú reine“.

Bis auf das letzte Glied des zweiten Belegs sind alle asyndetisch aneinandergereiht.

Die zweigliedrigen

- 3,5: „die hohē die heren“ und
- 3,9: „mit h^szen mit handē“

hingegen haben Formelcharakter.

Da es sich um eine Minnedidaxe handelt, in dem ein Publikum mit dem gegenwärtigen (scheinbaren) Zustand der *minne* vertraut gemacht werden soll, versucht das Ich mit diesem zu interagieren, indem es dessen Fragen vorwegnimmt:

- 2,9: „wc ift def nv m^se“ und
- 5,1f.: „We wc f^riche ich tvmb^s [...]“, wobei hier die Gedankenfigur zusätzlich mit einem einleitenden Klageruf verbunden ist.

Auf diese Frage erfolgt dann auch eine Antwort und zwar in Form einer Revocatio.

Paronomasien finden sich eher im weiteren Sinne:

- 4,4: „an dē alle ir ere f^tvnt zaller f^tvnde“ (der Stammvokal differiert geringfügig)
- 2,10 : 4,10: „fⁱte“ : „fⁱten“ (mit quantitativ unterschiedlichem Vokal, allerdings zwei Strophen voneinander entfernt)
- 3,8 : 3,10 : 4,9: „entwūden“ : „wūden“ : „vb^s wūden“ (gleichfalls nicht zusammenstehend).

Als Figura Etymologica zu kategorisieren sind

- 3,3f: „die fⁱ da wolde twingen / die fⁱt vn**betwūgē**“ und
- 3,6f.: „die hat fⁱ gebvndē / nv hant fⁱ dien bandē“.

Im ersten Beleg wird (bis auf die Negation) dasselbe Verb in unterschiedlichen Modi verwendet, im zweiten Verb und Substantiv.

Die Metaphorik ist mit der personenhaften Darstellung der *minne* bzw. *unminne* eng verbunden. So tritt sie in den Strophen 3 und 4 als (zumindest ehemals kämpferische) Kriegsherrin auf und schlägt die Menschen in Fesseln oder will sie gar verwunden. Es handelt sich hier also um Metaphern aus dem Bildspenderbereich „Kampf/ Krieg“: „gebvndē“² (3,6), „bandē“ (3,7), „vs entwūden“ (3,8), „wūden“³ (3,10), „ir _trike“ (4,6), „bvndē“ (4,6), „ge _triten“ (4,9), „vbr wūden“ (4,9).

Außerdem wird sie in 2,6 mit der Waage in Verbindung gebracht. Fast gemahnt dieses Bild an die Szene des Gegeneinanderaufwiegens der guten und bösen Taten beim Übergang vom Leben zum Tode.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass in diesem Lied erstaunlich wenige rhetorische Mittel verwendet werden. Dies verwundert um so mehr, da es sich inhaltlich um eine Anklagerede handelt, die einen umfangreicheren Einsatz zugelassen hätte

1 Vgl. Cornelia Blasberg: Art. „Anapher“. In: HWRh Bd. I, Spp. 542-545. Vgl. auch Lausberg³1990, §§ 629f.

2 Zum Bild der Gefangennahme vgl. Kohler 1935, S. 8.

3 Vgl. Kohler 1935, S. 7, derzufolge der Bereich der Verwundung der von den Minnesängern am häufigsten verwendete Bildtypus ist.

WORTSCHATZ

In diesem Lied finden sich nur wenige *Figurae Etymologicae* und *Replicationes*.

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
bind-	bandē (3,7)	gebvndē (3,6) bvndē (4,6)	zeliebe (1,1) alzelieb(5,1)	3
hêr-	heren (3,5)		zehere (2,2)	2
hôh-	hohē (3,5)		hohe (1,8)	2
twîng-		twîngen (3,3) vnbetwûgē (3,4)		2

Figurae Etymologicae und *Replicationes* in Lied III.

Nicht aufgenommen wurde hier die Paronomasie 3,8/10 und 4,9: „entwûden“ / „wûden“ / „vb^s wûden“, bei der zwar rein phonetisch der Eindruck einer *Replicatio* nahe liegt, es sich aber lediglich um homonyme Formen unterschiedlicher Wortstämme („wind-“, „wund-“) handelt.

Die Wortwiederholungen zeigen ein deutliches Übergewicht beim Wortstamm „minn-“, was inhaltlich bedingt ist:

Wortstamm	Belege	Gesamt
minn-	Mine (1,1) Mine (2,1) Mine (3,1) mine (5,1) vnmīne (5,3) mine (5,6)	6
êr-	ere (2,5) ere (2,10) ere (3,2) ere (4,4)	4
guot-	gûte (1,1) gûte (5,2)	2
muot-	mûte (1,3) mûte (5,3)	2

Wortwiederholungen in Lied III.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Eindeutig handelt es sich bei Lied III um eine Minnedidaxe, in der die persönliche Situation des Ichs nur erraten werden kann, da sie nicht diskutiert wird.¹ Kennzeichnend sind das umfassende Wissen um das Wesen der *minne* und auch die Demutsformel in 5,1, die sich häufig in solchen Zusammenhängen findet.²

Die Strophen 1 bis 4 zeichnen ein sehr düsteres Bild vom gegenwärtigen Zustand der *minne*. Im Zentrum steht dabei das veränderte Verhältnis zu ihren ehemaligen *vriunden*. Sie hat ihre Grenzen überschritten und ist käuflich geworden. Damit geht einher, dass sie die Befolgung der Regeln, die sie in der Vergangenheit propagierte, nun nicht mehr fordert. Sie distanziert sich von ihren früheren Anhängern, den *hohen* und *hêren* und zwar sowohl passiv durch deren Nichtbeachtung als auch aktiv durch die Zurückweisung der höfischen Werte *stæte* und *triuwe*. Ihre Verbindung zu ihren Gefolgsleuten war eine einseitig gewalttätige, denn sie hatte sie in Fesseln geschlagen. In der vierten Strophe werden die Erkenntnisse über die neue Konstellation nochmals zusammengefasst und durch diese Wiederholung dem Hörer eingeprägt.

Die fünfte Strophe schließlich deckt auf, dass es sich die ganze Zeit um ein Missverständnis handelte. Der Sprecher selbst trägt dafür die Schuld, denn er hat die ganze Zeit das genaue Gegenteil der *minne* beschrieben, nämlich die *unminne*. Die rhetorische Frage formuliert dabei die Käuflichkeit wie bereits

¹ Vgl. Weber 1995, S. 136. Von ihr stammt auch die Kategorisierung.

² Vgl. z.B. HEINRICH VON RUGGE, Leich, I,1ff. (MF 96,1).

zu Liedbeginn als zentrales Problem. In Form einer Revocatio stellt sich das Ich auf die Seite der wahren *minne*-Anhänger und grenzt sich so von den anderen ab.¹

Die abschließende zweiversige Bekräftigung, dass die wahre *minne* auf jeden Fall frei von allem Übel sei, stellt die Ordnung dennoch nicht wieder her. Zwar hat sich die *minne* selbst nicht verändert, ihre Stelle aber hat zur Zeit die *unminne* inne. VON DER HAGEN sieht in dieser „Rüge der entarteten Minne, vielmehr Unminne, welche jetzo feil sei“² ein typisches Beispiel für ein Alterslied des älteren Minnesangs. Diese biographistische Einschätzung ist nicht mehr zeitgemäß. Tatsache bleibt, dass in diesem Lied zwei Positionen einander gegenüber gestellt werden, deren Unvereinbarkeit durch die toposhafte Darstellung zusätzlich verstärkt wird.

1 Vgl. Weber 1995, S. 136. Diese Selbstpositionierung findet sich als „der [= der *unminne*] wil ich immer sîn gehaz“ bei WALTHER als Schlussvers der vierten Strophe von MF 214,34 (A und C schreiben die Strophen 1-3 HARTMANN VON AUE zu, während 4 in E in der Sammlung WALTHERS überliefert wird). In L 171,1 verfügt die *unminne* ebenso über eigene Anhänger, die gegen das sich der *minne* verschriebene Ich agieren.

2 HMS IV, S. 467. In Anm. 6 ebd., führt er solche *laudatio temporis acti* bis auf HOMER zurück.

IV Gv̄tē wib wol úch der erē

1

Gv̄tē wib wol úch der erē

fwar ir went mit gv̄te kerē

da ift niemā alfe gv̄t

nv ift des not dc úwer gv̄te

vor vnfrōidē vns behv̄te

wir fīn anders vnbehv̄t

forge ftritit fere

trurē michels m^e

wie fī frōidē vns behern

dc fol úwer gv̄te wern

2 went] welt KLD (HMS).

3 da] dān KLD.

Guoten wīp, wol iuch der êren!

[Ihr] guten Frauen, seid geehrt!

swar ir went mit gv̄ete kêren,

*Wohin auch immer ihr euch in Güte wenden wollt,
dā ist nieman alse guot.**da ist niemand ebenso gut.*

nū ist des nôt, daz iuwer gv̄ete

Jetzt ist es nötig, dass eure Güte

vor unvrōuden uns behüete:

uns vor Freudlosigkeit beschützt:

wir sīn anders unbehuot.

Wir wären sonst schutzlos.

sorge strītet sêre,

[Die] Sorge bemüht sich sehr,

trūren michels mêre.

[das] Trauern noch viel mehr -

wie sie vrōuden uns behern!

wie sie uns der Freuden berauben!

daz sol iuwer gv̄ete wern!

Das soll eure Güte abwehren!

2

Ir vil felderichē frowē

lat vns grūzen an úch fchowē

lachent gv̄tē frūnden fo

dc fī mit ú lachē mv̄lffen

úwer lacheliches grūzen

machet fendú h^szen fro

wie fpilt heide vñ öwe

gegē des meien tōwe -

noh bc mag ein felig mā lachē dē ir lachent an

3 lachent] lachet KLD (HMS).

9 lachent] lachet KLD (HMS, BB).

Ir vil sælderīchen vrouwen,

Ihr glücksgesegneten Damen,

lât uns grūezen, an iuch schouwen,

lasst uns euch grüßen, ansehen,

lachent guoten vriunden sô,

lacht gute Freunden so [an],

daz sie mit iu lachen müezen.

dass sie mit euch lachen müssen.

iuwer lachelīchez grūezen

Euer lachendes Grüßen

machet sendiu herzen vrô!

macht sehnsüchtige Herzen froh!

wie spilt heide unt ouwe

Wie vergnügen sich Feld und Flur

gegen des meien touwe

im Maientau! -

noch baz mac ein sælic man

Noch fröhlicher kann ein glücklicher Mann

lachen, den ir lachent an.

lachen, den ihr anlacht.

3

Beidú grūzen vñ lachē

dc fvl̥t ir dem m̥v̥te fwachen

vor v^sb^s gen daft mī rat

wc frvmt lieht^s schin dē blindē

wc tōg torē golt zevindē

d^s vf golt niht m̥v̥tes hat

g̥v̥tes wibef hulde

goldef vb^s gulde

dc enzimt dekeinē zagē

niemer m̥v̥ze er fī beiagen

9 Zeilenwechsel zwischen vb^s und gulde, deshalb kann
Graphie (Zusammen-/ Getrennschreibung) nicht
zweifelsfrei erschlossen werden.

2 m̥v̥te] muotes KLD.

9 dc] diu KLD.

Beidiu grūezen unt lachen,

Sowohl Lachen als auch Grüßen,

daz sult ir dem muotes swachen

das sollt ihr vor dem Charakterschwachen

vor verbergen, dast mīn rāt,

verbergen, das ist mein Rat.

waz frumt liehter schīn den blinden?

Was hilft den Blinden heller Glanz?

waz touc tōren golt ze vinden,

Was nützt [es] dem Toren Gold zu finden,

der ūf golt niht muotes hāt?

der mit Gold nichts anfangen kann?

guotes wībes hulde,

[Das] Wohlwollen einer guten Frau,

goldes ūbergulde,

[viel] mehr wert als Gold,

daz enzimt dekeinē zagen.

das steht keinem Feigling zu:

niemer m̥v̥ze er sie bejagen!

Niemals dürfte er es erringen!

4

Wol im wc er feldē vindet

des eī wib fih vnd^s windet

dú wol kan ein wib geft

mir tv̥nt wol vō ir dú mere

fprechet danne wie dē were

dē ir g̥v̥te wurde schin

vñ ir grūf d^s f̥v̥zen

fit ir f̥v̥zes grūzen

f̥v̥zet alfe rehte wol

fo ift ir troft genadē vol

4 dú] din HMS.

Wol im waz er sælden vindet,

Wohl dem, was der für Glück findet,

des ein wīp sich underwindet,

dessen sich eine Frau annimmt,

diu wol kan ein wīp gesīn!

die sich darauf versteht, wirklich eine Frau sein!

mir tuont wol von ir diu mære.

Ich höre gern etwas über sie.

sprechet danne, wie dem wære

Erzählt, wie dem [zumute] war,

dem ir gūete wurde schīn

dem der Lieblichen Güte

unt ir gruoz, der sūezen.

und ihr Gruß sich offenbarte.

sīt ir sūezes grūezen

Da ihr liebliches Grüßen

sūezet alfe rehte wol,

ausgesprochen gut erquickt,

sō ist ir trōst genāden vol.

ist ihr Trost der Gnaden voll.

Mir ift eī wib ī minē mv̄te
 lieb vñ w^st vor allē gūte
 d^s ich iem^s dienē wil
 fwie sich endet min gelinge
 mir geheizet min gedinge
 vō ir lieb^s dinge vil
 gegē ir f^vzē gūte
 froit sich mī gemv̄te
 fam dú kleinē vogellīn
 fo fī sehent dē morgē schin.

Mir ist ein wīp in mīnem muote
Mir ist eine Frau in meinem Innersten
 lieb unt wert vor allem guote,
lieb und kostbar vor allem Hab und Gut,
 der ich iemer dienen wil.
der ich für immer dienen will.
 swie sich endet mīn gelinge,
Wie auch immer mein Glück sich entwickelt,
 mir geheizet mīn gedinge
mir verheißt meine Hoffnung
 von ir lieber dinge vil.
viele liebe Dinge von ihr.
 gegen ir süezen gūte
Über ihre süße Güte
 vrōut sich mīn gemüete
freut sich mein Innerstes
 sam diu kleinen vogellīn,
wie die kleinen Vögelchen,
 sō sie sehent den morgen schīn.
wenn sie den Morgenglanz sehen.

INHALT

Das Lied setzt ein mit einem allgemein gehaltenen Frauenpreis. Die „Gṽtē wib“ verfügen über die *güete*. Sie hat eine für „vns“ unersetzliche Eigenschaft, da sie in der Lage ist, die *vröude* zu verteidigen, die von „forge“ und „trurē“ mit Gewalt zu zerstören versucht wird. Dieses Schicksal von „vns“ kann durch die *güete* abgewehrt werden.

Die zweite Strophe schildert, wie die Frauen ihrer *güete* Ausdruck verleihen können, um deren positive Eigenschaften wirksam werden zu lassen: Grüßen und Lachen mögen sie den „gṽtē fründen“ zukommen lassen, denen auch ihr Anblick nicht verwehrt werden soll. Die Kombination aus *lachen* und *grüezen* nimmt dann direkt Einfluss auf die Herzen der danach Verlangenden. Erfüllte sich diese Bitte, stünde der Mann, dem dies zuteil würde, sogar noch über den höchsten Freuden der Natur, fühlte er sich dann „felig“ und seine eigene Fähigkeit zum Lachen wäre gesteigert.

In der dritten Strophe spricht das Ich direkt zu den Frauen, ohne sich wie in der ersten Strophe hinter einem „vns“ zu verstecken. Es erteilt ihnen den Rat, nur denjenigen in den Genuss der in der zweiten Strophe geforderten Auszeichnungen kommen zu lassen, der ihrer würdig ist und ihren Wert ermes- sen kann. Dies ist nicht der Fall bei dem „mṽte fwachen“, der gegen Ende der Strophe auch noch als Feigling charakterisiert wird. Die Mitte der Strophe dient dazu, diese Person(en) in Bildern näher zu beschreiben. So ist von Blinden die Rede, die keinen Nutzen aus dem Licht zu ziehen wissen oder dem Trottel, dem Gold aus Unwissenheit nutzlos erscheint. Da die *hulde* kostbarer als Gold ist, dürfen solche ungeeigneten Kandidaten unter keinen Umständen damit gewürdigt werden.

Der vierten Strophe nach würde sich das Ich über Berichte von sich nach diesem Schema richtig verhaltenden Frauen freuen, die sich des Mannes annähmen, indem sie ihm ihren „grūf“ schenkten und ihn auf diese Weise von ihrer *güete* profitieren ließen. Dabei interessiert ihn besonders die emotionale Lage des so Beglückten. Solche Frauen beherrschen die ihnen angetragene Rolle und helfen dem Mann, der „feld[e]“ nahe zu kommen. Der *gruoz* würde dann, da er durch *süez* zusätzlich aufgewertet wird, zum „troft“ führen.

Die Schlussstrophe schildert die aktuelle Situation des Ichs. Es hat als Ziel seines Dienens eine Frau ausgewählt, die für ihn über allem steht. Zwar kann es nicht mit Bestimmtheit vorhersagen, wie sich diese Beziehung entwickeln wird, es hegt aber doch große Hoffnungen, dass es auf einem positiven Weg ist. Die Frau verfügt über so viel *güete*, dass die Freude des Ichs darüber der der kleinen Vögel beim Anblick der Morgendämmerung vergleichbar ist.

METRIK

KRAUS stimmt HEUSLER zu, der hier trochäische Viertakter sieht.¹

In der Handschrift haben alle Strophen mit Ausnahme der zweiten (sie hat neun) zehn Verse. Grund dafür ist die Zusammenführung der beiden letzten Verse zu einem langen durch Verzicht auf den Reim- punkt.

Deutlich wird bei diesem Lied der Reim als bindendes Mittel über seine eigentliche Stellung hinaus verwendet: So weisen die Abgesänge der beiden ersten Strophen unreine Anreimung an den jeweils ers- ten Stollen der Aufgesänge auf.² Engere Verklammerung wird durch grammatischen Reim erzielt, so in

- 1,3/6 : 1,4/5: „gṽt“ / „vnbehṽt“ : „gṽte“ / „behṽte“ (im ersten Fall wechselt auch die Wortart, in beiden Fällen wird der Stammvokal umgelautet)
- die letzte Strophe nimmt „güte“ (5,2) und „güte“ (5,7) wiederum in den Reim auf und verweist so auf die erste Strophe zurück.

KRAUS listet in diesem Zusammenhang darüber hinaus auf:³

- 2,4/5 und 4,7/8: „grüzen“ findet sich in beiden Fällen als Reimwort, einmal mit „mṽffen“ und einmal mit „fṽzen“ kombiniert,
- 4,3/6 und 5,9/10: als verbindendes Reimwort fungiert hier „fchin“, zunächst auf „gef̃“, dann auf „vogellin“;

sowie sich assonierend gegenüberstehend:

- 3,4/5 und 4,1/2: „zevindē“ / „blindē“ und „vindet“ / „vnd^s windet“.

1 Vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 2. Vgl. KLD II, S. 503, dort auch das Schema, und Weber 1995, S. 129, Anm. 120.

2 Vgl. Weber 1995, S. 129. Vgl. auch KLD II, S. 504.

3 Vgl. KLD II, S. 504.

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

In 1,3 hat KRAUS statt handschriftlichem „da“ „Dān“. Er selbst verzeichnet diesen Eingriff nicht in seinem Kommentar, vermutlich glaubte er eine zweite Verneinung einsetzen zu müssen, weil ihm „niemā“ allein nicht genügte.¹

Mehrfach finden sich grammatische Normalisierungen, die aus heutiger Sicht die dialektalen Besonderheiten der Handschrift unnötig bereinigen. So auch, wenn KRAUS in 1,2 „went“ zu „welt“ normalisiert und damit eine übliche Kontraktion des Spätalemannischen rückgängig macht.²

Ein weiteres Beispiel dafür geben die Änderungen in 2,3 und 2,9. In beiden Fällen wird aus „lachent“ „lachtet“, um der auf den ersten Blick bestehenden Inkongruenz abzuweichen: Die Frauen werden direkt angesprochen, also müsste das Verb jeweils statt in der 3. Pers. Pl. in der 2. Pers. Pl. stehen. Allerdings verwendet gerade das Alemannische im Präsens bei diesen beiden Formen häufig identische Flektionsformen.³

In 2,4 folgt KRAUS nach eigener Angabe VON DER HAGEN, da dieser bereits ein angeblich handschriftliches „nit“ gegen „mit“ ausgetauscht hatte. Dies kann an der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT selbst nicht nachvollzogen werden, sie liefert tatsächlich „mit“, wobei der Aufstrich des <m> recht eng an der Initiale steht und deshalb wohl übersehen wurde.⁴

In Vers 3,4 distanziert KRAUS sich von LACHMANN, der „lieht⁵ schin“ zu „lihter schîn“ zu konjizieren vorgeschlagen hatte,⁵ da die Semantik von *lieht* ihm hier mehr zu passen scheint. Dieser Eingriff seitens des Editors verändert den Text unnötig.

HAUPT⁶ hingegen schließt er sich an, wenn er für 3,9 dessen Konjektur „Diu“ für „de“ aufnimmt. Damit wird die korrekte grammatische Struktur hergestellt, denn die konjizierte Form bezieht sich auf das tatsächliche Subjekt „hulde“ statt auf dessen Umschreibung in 3,8. Dies wird deutlich, wenn man 3,10 betrachtet, in dem das Pronomen „fi“ verwendet wird. Um einen normalisierten Text nach KRAUS‘ Anspruch zu erhalten, ist dieser Eingriff unzweifelhaft nötig, dem Verständnis tut der handschriftliche Lapsus jedoch keinen Abbruch, sondern zeigt recht deutlich, dass zur Abfassungszeit der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT solche typisch sprechsprachlichen Fehler toleriert wurden.

VON DER HAGEN greift schließlich auch in der vierten Strophe ein: In 4,4 ersetzt er handschriftliches „dú“ durch „din“. Weder erklärt er sich, noch übernimmt KRAUS diese Änderung. Es handelte sich also möglicherweise um einen Lesefehler.

Keiner dieser Eingriffe erscheint so notwendig, um in den normalisierten Lesetext der vorliegenden Ausgabe übernommen werden zu müssen.

STIL

Der Text setzt ein mit einem Lobpreis der „Gv̄tē wib“, die dann auch in den Strophen 1 bis 3 direkte Ansprechpartnerinnen bleiben. Mit Beginn der zweiten Strophe werden sie als „Ir vil felderichē frowē“ angesprochen, ansonsten wird das Personalpronomen verwendet. Die vierte Strophe ist allgemeiner Natur, gibt jedoch bereits einen Eindruck von den Gefühlen des Ichs, während die abschließende Strophe dessen Situation vor diesem Hintergrund darstellt.

Durch die direkte Anrede der Frauen bekommt das Lied Rede-Charakter, was eine umfangreiche Verwendung rhetorischer Mittel erwarten lässt. Und so finden sich denn auch in diesem Lied viele Wiederholungen, die bereits in der ersten Strophe ins Auge fallen:

- 1,1-4: „Gv̄tē“ / „gv̄te“ / „gv̄t“ / „gv̄te“,

1 Vgl. jedoch PWG, § 437.3. Dort wird deutlich, dass die doppelte Verneinung in diesen Fällen in den Handschriften oft uneinheitlich gehandhabt wird und sich lediglich Tendenzen feststellen lassen, und zwar Tendenzen, die in Richtung der Aufgabe dieser Konstruktion weisen.

2 Vgl. PWG, § 277, Anm. 4. Im selben Vers berichtigt er stillschweigend einen Druckfehler von der Hagens („mir“ statt „mit“), vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 4. Dieser wurde selbstverständlich auch nicht in den Apparat oben aufgenommen.

3 Vgl. PWG, § 240, Anm. 3.

4 Kraus folgt in seiner Edition den Nachdrucken - Manesse 1995, der berichtigte Nachdruck von Fridrich Pfaff (1. Aufl. 1899-1909), zeigte ursprünglich denselben Lesefehler (in der Neuausgabe durch Salowsky korrigiert).

5 Vgl. KLD II, S. 504; Kraus bezieht sich auf einen Vorschlag Lachmanns zum „PARZIVAL“.

6 Vgl. Haupt 1872, S. 247f.

- 1,10: „g^vte“.

Außerdem

- 1,5f.: „beh^vte“ / „vnbeh^vt“.

In beiden Fällen ist nicht klar zu entscheiden, ob es sich um Replicationes oder um Figurae Etymologicae handelt, denn die einzelnen Elemente folgen dicht aufeinander, der geforderte enge Sinnzusammenhang ist somit gegeben.

Eindeutiger ist dies hingegen zumindest teilweise für die zweite Strophe zu entscheiden, denn hier handelt es sich um die Replicatio, da der Abstand doch recht groß ist:

- 2,2/5: „grūzen“ / „grūzen“,
- 2,1/9: „felderichē“ / „felig“.

Wiederum schwierig gestaltet sich die Kategorisierung bei

- 2,3ff.: „lachent“ / „lachē“ / „lacheliches“,
- 2,9: „[...] lachē [...] lachent [...]“.

Die Situation gleicht der in der ersten Strophe und kann letztendlich nicht mit absoluter Sicherheit definiert werden. Bei 2,9 wäre wohl tendenziell stärker von einer Figura Etymologica auszugehen, finden sich doch beide Elemente im selben Vers, andererseits folgen die drei anderen Verse direkt aufeinander und bilden so gleichfalls einen engen Sinnzusammenhang.

In der dritten Strophe wird zunächst das Wort „golt“ (3,5f., beide Formen Akkusativ) wiederholt und dann im übernächsten Vers im Genitiv neben ein Kompositum gestellt: „goldef vb^s gulde“ (3,8), womit eine Figura Etymologica gebildet wird.

In beiden Stollen des Aufgesangs findet sich je einmal „muote(s)“ (3,2 und 3,6), das Substantiv wird negiert im Hinblick auf solche Männer, die die Frauen auch nicht weiter beachten sollen.

Die vierte Strophe fällt durch die Wiederholung von „süez“ im Abgesang auf, die wiederum zwischen Replicatio und Figura Etymologica changiert:

- 4,7ff.: „vn ir grūf d^s f^vzen / fit ir f^vzes grūzen / f^vzet alfe rehte wol“.

Reizvoll ist hier, dass alle Wortarten „abgearbeitet“ werden: Substantiv, Adjektiv sowie Verb, um eine Art rhythmischen Zirkel zu bilden. Ferner ist auffällig, dass sich die Position der Wiederholung innerhalb des Verses von hinten nach vorn bewegt.

Damit verwoben sind die beiden Formen „grūf“ und „grūzen“, letzteres findet sich auch in Strophe 2. Gleichfalls zweimal wird „wib“ verwendet (4,2f.)

Die letzte Strophe hingegen weist weder Replicationes noch Figurae Etymologicae auf. Indirekt wird jedoch mit diesen Figuren gespielt, wenn jeweils im Reim „güte“ (5,2) und „güte“ (5,7) benutzt werden. Fast Homonyme, sind sie auch noch auf denselben Wortstamm zurückzuführen.

Weitere verwendete rhetorische Mittel sind

- die Alliteration:
 - 1,7: „forge ftritet fere“ und
 - 1,8: „michels m^se“;
- die Paronomasie
 - 4,8: „fūzes grūzen“;
- der Hyperbolismus:
 - 3,8: „goldef vb^s gulde“;
- zwei aufeinanderfolgende rhetorische Fragen mit parallelem Bau:
 - 3,4: „wc frvmt lieht^s fchin dē blindē“
 - 3,5f.: „wc tōg torē golt zevindē“;
- die synonymen¹ Binomiale:
 - 3,1: „grūzen vñ lachē“
 - 5,2: „lieb vñ w^st“.

Verhältnismäßig viele Metaphern aus zwei Bildspenderbereichen finden sich in diesem Lied:

- Kampf: „beh^vte“ (1,5), „vnbeh^vt“ (1,6),² „ftritet“ (1,7), „behern“ (1,9), „wern“ (1,10);
- Jagd: „beiagen“ (3,10).³

1 Ich folge hier der Definition von Bauer 1991, S. 358, Anm. 26: „Ich betrachte [...] alle Formulierungen als synonym, die ungefähr dasselbe meinen, bei denen mithin weder Antonymität noch bloße parallele Reihung von allenfalls vage Zusammengehörigem bzw. Vergleichbarem vorliegt.“

2 Vgl. auch Weber 1995, S. 130, Anm. 134.

3 Vgl. Weber 1995, S. 130, Anm. 134, sie ordnet „beiagen“ allerdings der Kampfmetaphorik zu.

Darüber hinaus werden Naturbilder bzw. Vergleiche mit der Natur verwendet:

- in 2,1f. wird ein Entgegenkommen der Frauen mit der Wirkung von Maitau auf Heide und Aue,
- in 5,8ff. die Empfindungen des Ichs mit denen der Vögelchen in der Morgendämmerung gleichgesetzt.¹

WORTSCHATZ

Die auffallend vielen Wiederholungsfiguren lassen sich in folgenden Tabellen erfassen:²

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
guot-	gŷte (1,2) gŷte (1,4) gŷte (1,10) gŷte (4,6) gŷte (5,7) gŷte (5,2)		gŷtē (1,1) gŷt (1,3) gŷtē (2,3) gŷtes (3,7)	10
lach-	lachē (3,1)	lachent (2,3) lachē (2,4) lachē (2,9) lachent (2,9)	lacheliches (2,5)	6
gruoz-	grŷzen (2,2) grŷzen (2,5) grŷzen (3,1) grŷzen (4,8) grŷf (4,7)			5
golt-	golt (3,5) golt (3,6) goldef (3,8) vb ^s gulde (3,8)			4
sŷez-	d ^s fŷzen (4,7)	fŷzet (4,9)	fŷzes (4,8) fŷzel (5,7)	4
vröu-	vnfrōidē (1,5) frōidē (1,9)	froit (5,8)	fro (2,6)	4
muot-	mŷte (3,2) mŷtes (3,6) gemŷte (5,8)			3
schîn-	fchin (3,4) (morgē) fchin (5, 10)		fchin (4,6)	3
huot-		behŷte (1,5) vnbehŷt (fīn) (1,6)		2
lieb-			lieb (5,2) lieber (5,6)	2
sæl-	felde (4,1)		felderichē (2,1) felig (2,9)	2

Figurae Etymologicae und Replicationes in Lied IV.

Der reinen Wortwiederholung stehen die aufgelisteten Belege von „muot-“, „golt-“ und „gruoz-“ nahe.

Die Wortwiederholung hingegen findet sich streng genommen lediglich einmal:

1 Vgl. Weber 1995, S. 130, Anm. 136.

2 Der letzte Beleg für „guot-“ muss im Gegensatz zu den anderen als ‚Besitz, Gut‘ verstanden werden, gehört aber zum selben Wortstamm.

Wortstamm	Belege	Gesamt
wîp-	wib (1,1) wibef (3,7) wib (4,2) wib (4,3) wib (5,1)	5

Wortwiederholungen in Lied IV.

Es überwiegen insgesamt die Belege für positiv konnotierte Begriffe, mit Abstand am häufigsten wird der Wortstamm „guot-“ verwendet. Dies entspricht dem Gesamtton des Liedes, das zwar kritische Töne anschlägt, diese jedoch nicht explizit ausführt. Auch WEBER erkennt die „heitere Atmosphäre“, die wortspielerisch mit „guot-“, „gruoz-“, „lach-“ und „süez-“ erzeugt wird und die letztlich alles andere überlagert.¹

Die sich immerhin fünfmal wiederholende Bezeichnung der angesprochenen Frauen als *wip* betont die Adressatinnen des Liedes, nur einmal werden sie als „frowē“ (2,1) angesprochen.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Das Lied schildert, wie sich die Frauen nach Meinung des Ichs idealerweise benehmen sollen und dient damit direkt und indirekt dem Preis der „Gv̄tē wib“ (1,1).² Die Frauen sollen sich dabei nicht generell allen Männern gegenüber in einer bestimmten Weise verhalten, sie sollen vielmehr unterscheiden zwischen diesen, die ihre geneigte Beachtung verdienen und jenen, denen besser keine Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte.

Die zu bevorzugende Gruppe wird in der zweiten Strophe als die der *guoten vriunde* definiert. Sie entspricht der in der ersten Strophe hilfsweise durch das Pronomen *uns* bezeichneten, der sich das Ich demnach zurechnet. Wenn das Pronomen in 2,4 einmalig wechselt, dann zur Betonung des allgemeinen Charakters des Ratschlags, die *vriunde* durch *lachen* zu erfreuen. So erhebt sich das Ich über die anderen Beteiligten und fühlt sich deshalb in diesem Moment der Gruppe nicht zugehörig. Die übergeordnete Ratgeberrolle behält das Ich in der dritten Strophe (in 3,3 gibt es explizit einen „rat“) bei und grenzt sich so stark ab, dass das Pronomen der 1. Pers. Sg. in den weiteren Strophen Anwendung finden kann.

Zu dieser eher neutralen Position trägt der weitgehende Verzicht auf die Schilderung persönlicher Minnethematik bei. Erst die letzte Strophe ist ihr gewidmet, in der das Ich seine Hoffnung auf ein Entgegenkommen der Geliebten zum Ausdruck bringt. Diese Zuversicht ist sicherlich begründet in der Selbstdarstellung des Ichs: Sollen schon die *guoten vriunde* von den Frauen ausgezeichnet werden, so muss doch demjenigen, der die Regeln so genau kennt wie das Ich, zwangsläufig Erfüllung zuteil werden.

WEBER glaubt, dass in der Interpretation eine sozialgeschichtliche Komponente nicht übersehen werden sollte. Das Ich grenzt sich deutlich gegen eine andere Gruppe ab. Sofern es sich beim Dichter um einen an einem Hof fest etablierten Künstler handelte, dann könnten sich hier Spuren der Antipathie gegenüber von außen kommenden Künstlern finden. Gehörte er hingegen letzterem Kreis an, so würde sein Text den Versuch darstellen, von diesem Dasein Abschied zu nehmen und sich stattdessen an einem Hof niederzulassen. Grundlage dieser Interpretation ist, dass WEBER die Vergabe der *güete* an den Mann bzw. konkret an das Ich „als die Anerkennung der sozialen Zugehörigkeit des Sängers zur höfischen Gesellschaft“ versteht.³

Nicht ganz stimmig erscheint dieser Ansatz in Bezug auf die vom Ich eingenommene Rolle des Ratgebers, in der es sich über beide Gruppen stellt und diese Position durch sein Wissen legitimiert. Zu beachten ist auch, dass die Selbstdarstellung als Sänger nur indirekt erschlossen werden kann durch die Interpretation des Bildes der fröhlichen Vögelchen im Liedausgang. Schon KRAUS hat auf die Parallele im Elben-Lied HEINRICHS VON MORUNGEN hingewiesen:⁴

„Ich muoz vor ir stên
unde warten der vröiden mîn
rehte alsô des tages warten diu kleinen vogellîn.“ (MF 126,36ff.)

Über die freudige Stimmung, die das Ich des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS durch die *güete* der Geliebten erfahren würde und die ihm der Morgenstimmung der Vögelchen vergleichbar erscheint, geht HEINRICH

¹ Vgl. Weber 1995, S. 135.

² Vgl. auch Weber 1995, S. 134.

³ Weber 1995, S. 135, vgl. auch ebd., Anm. 146. .

⁴ Vgl. KLD II, S. 504.

VON MORUNGEN in seinem Text weit hinaus. Er etabliert seine Dame in diesem Lied auch als Auslöserin des Liebesbrandes und geht mit dieser Vorstellung wohl auf OVID zurück. Ihre Augen werden als *lieht* bezeichnet, sie sind es, mit deren Hilfe die Dame das Feuer im Ich entzünden kann. Dieses Bild steht der mehrfach bei HEINRICH VON MORUNGEN zu findenden Vorstellung von der Frau als Sonne sehr nahe. Wohl auch aus diesem Grunde wird es indirekt herangezogen, wenn das Ich sich verbittet, dass irgendjemand sich zwischen ihn und seine Geliebte stellt, wenn sie ihn gerade ansieht.

Der TUGENDHAFTE SCHREIBER verzichtet auf den Aspekt des Wartens, den HEINRICH VON MORUNGEN anführt. Er verankert sein Bild also nicht am geduldigen Erwarten eines mit hoher Wahrscheinlichkeit eintretenden Ereignisses sondern setzt gerade erst danach ein. Es verliert damit ein wenig an Tiefe und Farbigkeit gegenüber der Verwendung bei HEINRICH VON MORUNGEN. Beide Dichter verzichten darauf, die Gelegenheit zur Selbstdarstellung zu nutzen.

Das Lied ist das einzige Minnelied des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS, das eine Rezeption erfahren hat: Für „DES MINNERS KLAGE“, einem HADAMAR VON LABER zugeschriebenen Text, scheint die dritte Strophe als Vorlage gedient zu haben.¹

1 Vgl. dazu ausführlich C.3.

V Mīne ich wil dich iem^s erē

Mīne ich wil dich iem^s erē
 durh die tvgēde d^s du pfligest
 maht dv mine frowē lerē
 minē mv̄t da mit gefigest
 mache vns eine frōidenriche
 mit einand^s wie geliche
 dv mich dāne wigest

Mīne la dich niht betragē
 ein^s frage d^s ich dich
 mv̄s dvr and^s lūte fragē
 die hant fo gevraget mich
 w^s dv fift vñ wc dv kvnneft
 ob dv mir iht feldē gv̄neft
 das fage vñ sprich

Mīne ich wil dir iem^s fingē
 ich wil diner helfe leben
 maht dv mir zefrūnde twingē
 die d^s dv mich haft gegeben
 fo gelōbe ich dc dv mīne
 biſt gewaltig kvnigīne
 mache es alles ebē

3 Zeilenwechsel bei zefrūⁿ / de, ⁿ nachträglich eingefügt.

Minne, ich wil dich iemer êren,
Minne, ich will dich immer ehren,
 durch die tugende, der dû pfligest.
um der Tugend willen, die du pflegst.
 maht dû mīne vrouwen lēren
Kannst du meine Herrin [über]
 mīnen muot, da mit gesigest.
meine Empfindung unterrichten, gewinnst du [sie für mich].
 mache uns eine vrōudenriche
Mache uns allein glücklich
 mit einander, wie geliche
miteinander: Wie gerecht
 dû mich danne wigest!
du dann an mir handelst!

Minne, lâ dich niht betrâgen
Minne, sei nicht böse
 einer vrâge, der ich dich
[wegen] einer Frage, die ich dir
 muoz dur ander liute vrâgen.
um anderer Leute willen stellen muss!
 die hânt so gevraget mich:
Die haben mich danach gefragt,
 wer dû sîst unt waz dû kunnest,
wer du seist und was du könntest,
 ob dû mir iht sælden gunnest -
ob du mir nicht Glückseligkeit gönnest -
 das sage unt sprich.
sage und berichte dies.

Minne, ich wil dir iemer singen.
Minne, ich will dich immer preisen;
 ich wil diner helfe leben.
als dein Gefolgsmann will ich dir helfen.
 maht dû mir ze vriunde twingen
Vermagst du mir die, der du mich gegeben hast,
 die, der dû mich hâst gegeben,
zur Freundin [zu] nötigen,
 sô geloube ich, daz dû, minne,
dann glaube ich, dass du, Minne,
 bist gewaltc küneginne.
eine gewaltige Königin bist.
 mache ez alles eben!
Ordne die Dinge, wie sie sein sollen!

1

2

3

4 Minne in kan din niht v^sgeffen
mit dir rīge ich ellú zit
niemā lebt also v^smeffen
der an dir behabe den strit
den dv ftriteft wā mī frowe
die groze vngenade schowe
wc fī forge vns git

5 Mīne hieſſe ich fwa man funde
einen funt fīch wc dc fī
mānes munt an wibes mvnde
fīnt fū gar vor valſche vri
fwa fīch zwei also v^seinen
mit ir hūbscheit vñ dc meinē
wol da biſt dv bi

1 Übergeschriebenes i ersetzt punktiertes i.

6 (mit) ir HMS.

7 wol – du bist da – bi BB.

Minne, in kan dīn niht vergezen.
Minne, ich kann dich nicht vergessen,
mit dir ringe ich elliu zīt.
mit dir kämpfe ich die ganze Zeit.
nieman lebt alsô vermezzen,
Niemand lebt so verwegen,
der an dir behabe den strīt
dass er gegen dich den Kampf, den du kämpfst,
den dû strītest wan mīn vrouwe.
aufrechterhält - außer meiner Dame.
die grôze ungenāde schouwe,
Sieh das große Unglück,
waz siu sorge uns gīt.
was für Sorge sie uns bereitet!

Minne hieze ich swâ man funde
Minne würde ich [es] nennen, wo auch immer man
einen funt, sich waz daz sī:
eine Entdeckung mache - schau, welche die sei:
mannes munt an wībes munde,
Mannes Mund an Frauen Mund,
sint sie gar vor valsche vrī.
wenn sie gänzlich frei von Falschheit sind.
swâ sich zwei alsô vereinen
Wo auch immer sich zwei auf diese Art vereinen
mit ir hūbescheit unt daz meinen,
in ihrem höfischen Wesen - und das auch wirklich
meinen -
wol, dā bist dû bī.
bist du dabei.

INHALT

Adressatin des gesamten Liedes ist die *minne*. Ihre Tugendhaftigkeit ist es, die das Ich veranlasst, ihr immerwährenden Preis zuzusagen. Gelänge es ihr nun auch noch, die dem Ich wichtige *vrouwe* über sein Begehren ins Bild zu setzen, könnte sie einen weiteren Sieg für sich verbuchen. Das Streben des Ichs gilt dabei der mit der *vrouwe* geteilten *vrōide*.

In der zweiten Strophe bittet das Ich zunächst um Entschuldigung, weil er von anderen, nicht näher charakterisierten Leuten aufgefordert wurde, der *minne* eine Frage vorzulegen, die diese zuvor dem Ich gestellt hatten. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich nicht nur um eine Frage, sondern um drei: Sie wollen wissen, was die *minne* genau darstelle, über welche Fähigkeiten sie verfüge und ob sie dem Ich keine *sælde* zukommen lassen wolle. Der Sprecher macht abschließend formelhaft deutlich, dass eine Antwort tatsächlich erforderlich sei.

Wie schon in der ersten Strophe versichert das Sängers-Ich der *minne* in Strophe 3 einleitend seiner ewigen Unterstützung, die es als Gesang konkretisiert. Und erneut formuliert das Ich die Bedingung, die der *minne* zu einem noch einsatzfreudigeren Gefolgsmann verhelfen würde, nämlich die Beeinflussung der *vrouwe*, damit diese sein *vriunt* würde. Das Ich sieht sich in einer unverschuldeten Notlage, da es sich die *vrouwe* nicht selbst ausgesucht hat, sondern der Wahl der *minne* folgen muss. So wird also die Verantwortliche für die dem Ich unbefriedigend erscheinende Situation um dringende Hilfe gebeten. Leistet sie diese Hilfe, dann will das Ich sie als Königin anerkennen. Sie wird abschließend aufgefordert, die Ordnung der Dinge den Regeln gemäß wiederherzustellen.

Mit der vierten Strophe versichert das Ich der *minne*, es könne nie von ihr loskommen, es werde immer an ihrer Seite sein. Die *vrouwe* hingegen führt einen Kampf, den niemand außer ihr auf sich nehmen würde: Sie widersteht der *minne*. Das Ich führt der *minne* vor Augen, welche Unannehmlichkeiten ihnen beiden damit bereitet werden.

Die abschließende Strophe liefert eine Definition der *minne*, wie das Ich sie versteht. Dabei handelt es sich um eine durchaus physische Beziehung, hier pars pro toto angedeutet durch den Kuss der beiden Akteure. Um nun aber wirklich als Minnebeziehung charakterisiert werden zu können, müssen beide auch moralischen Ansprüchen genügen, denn Falschheit darf nicht vorhanden sein, höfisches Wesen hingegen ist unabdingbar. Mit dem letzten Vers bekräftigt das Ich seine Anschauung schließlich nochmals.

METRIK

Alle fünf Strophen des Liedes haben sieben Verse, der Aufgesang besteht aus zwei zweiversigen Stollen, den Abgesang bilden drei Verse. KRAUS klassifiziert den Ton als „aus lauter trochäisch beginnenden Viertaktern“ bestehend¹ und auch WEBER verzeichnet alle Verse bis auf den jeweiligen Schlussvers als vierhebige.² Dieser wird zusätzlich durch Anreimung an den Aufgesang betont.³

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

„Die auffallend gute Überlieferung des Textes bedarf keiner Erläuterungen.“⁴ - so das Urteil KRAUS', weshalb er auf Eingriffe, die über Normalisierungen hinausgehen, verzichten kann.

VON DER HAGEN klammert handschriftliches „mit“ in 5,6 ein, will es also tilgen. Da er auf einen erklärenden Kommentar verzichtet, kann nur spekuliert werden, ob aus metrischen oder inhaltlichen Gründen.

BODMER/ BREITINGER sind die einzigen, die einen größeren Eingriff in den Text vornehmen, wenn sie den Schlussvers 5,7 teilweise umstellen.⁵

1 KLD II, S. 504.

2 Vgl. Weber 1995, S. 129, Anm. 121.

3 Vgl. Weber 1995, S. 129.

4 KLD II, S. 505.

5 Selbstverständlich besteht wiederum die Möglichkeit, dass es sich lediglich um einen Lesefehler handelt. Als Indiz dafür könnte gewertet werden, dass der Sinn der Umstellung unklar bleibt.

STIL

Auffallend ist der anaphorische Gebrauch des Wortes „Mīne“ zu Beginn jeder Strophe, der dem Lied einen starken inneren Zusammenhalt verleiht.¹ Von Anfang an wird die Minne personifiziert, indem sie Adressatin aller Strophen des Liedes ist.² Fast genau in der Mitte des Textes, in 3,5, wird sie einmal am Versschluss zu Beginn des Abgesangs angesprochen, ergänzend tritt dort das Anredepronomen „dv“ hinzu.

Eine Wortwiederholung findet sich in der letzten Strophe, dort folgt auf „munt“ „mvnde“ (5,3). Weiter auseinander stehen die beiden Belege für die Benennung der Beziehungspartnerin: 1,3 „frowē“ und 4,5 „frowe“. In beiden Fällen wird die *vrouwe* durch das Possessivpronomen der 1. Pers. Sg. als zum Ich gehörig charakterisiert.

Insgesamt drei *Figurae Etymologicae* werden über das Lied verteilt verwendet:

- 2,2-4: „[...] frage [...] / [...] fragē / [...] gevraget [...]“
- 4,4f.: „[...] ftrit / [...] ftriteft [...]“
- 5,1f.: „[...] funde / [...] funt [...]“³

Zwar erstrecken sich die Belege jeweils über mindestens zwei Verse, dennoch ist der enge Sinnzusammenhang durch die Verwendung innerhalb einer syntaktischen Einheit gegeben.

Vers 2,7 bringt eine Zwillingsformel, für die die synonymen Imperative „fage“ und „fprich“ benutzt werden.

Die Metaphorik des Liedes stammt aus dem Bildspenderbereich „Kampf/ Krieg“:

- 1,4: „gefigeft“
- 3,3: „twingē“
- 4,2: „rīge“
- 4,4f.: „ftrit“ / „ftriteft“⁴

WORTSCHATZ

In Lied V wird nur von einer geringen Anzahl von *Figurae Etymologicae* Gebrauch gemacht, während *Replicationes* diesmal gänzlich fehlen. Lediglich drei Wortstämme mit verhältnismäßig wenigen Belegen lassen sich auflisten:

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
vrâg-	frage (2,2)	fragē (2,3) gevraget (2,4)		3
strît-	ftrit (4,4)	ftriteft (4,5)		2
vīnd-	funt (5,2)	funde (5,1)		2

Figurae Etymologicae in Lied V.

Die Strophen 2 und 3 sind über das Feld des „miteinander Kommunizierens“ verbunden:

- 2,4: „die hant fo gevraget mich“
- 2,7: „das fage vñ fprich“
- 3,1: „Mīne ich wil dir iem^s fīngē“

Daraus ergibt sich die Vorstellung einer recht intensiven kommunikativen Beziehung zur *minne*. Dieser Effekt wird zusätzlich verstärkt durch die Mitteilung, das Ich müsse anderen als Sprachrohr dienen,

1 Vgl. KLD II, S. 504; HMS IV, S. 468; Weber 1995, S. 128f.

2 Vgl. Weber 1995, S. 130.

3 Vgl. zu diesem Beleg auch Weber 1995, S. 130, Anm. 130.

4 Diese Belege nennt auch Weber 1995, S. 130, Anm. 134.

die offenbar ohne seine Hilfe keinen gesprächsweisen Zugang zur *minne* finden würden.

Bestimmt wird das Lied hingegen von der Wiederholung des Wortes *minne*, wobei dessen Gewicht zusätzlich verstärkt wird durch den anaphorischen Gebrauch am Strophenbeginn.

Die Minnedame des Ichs wird durchgängig als *vrouwe* bezeichnet. Die Paarbeziehung wird durch die Verwendung des Possessivpronomens der 1. Pers. Sg. deutlich gemacht (1,3; 4,1). In der letzten Strophe jedoch, in der das Ich seine Definition von *minne* vorstellt, ist von „wibes mvnde“ (5,3) im Gegensatz zu dem des Mannes die Rede. Dem Ich liegt hier offenbar eine verallgemeinernde Tendenz am Herzen, die es mit dem Wechsel zu *wîp* zu vermitteln versucht. Zudem handelt es sich bei der Kombination *man unt wîp* um eine bereits in ahd. Zeit nachweisbare Zwillingsformel, mit der allgemein beschreibend die ganze Menschheit umfasst werden kann.¹

Die *minne*, an die das Lied gerichtet ist und als deren Diener das Ich auftritt, wird durchgängig mit der vertraulichen Anrede *dû* versehen. Dies untermauert die enge Beziehung zwischen Ich und *minne* weiter.²

Wortstamm	Belege	Gesamt
minn-	Mîne (1,1) Mîne (2,1) Mîne (3,1) mîne (3,5) Minne (4,1) Mîne (5,1)	6
munt-	munt (5,3) mvndes (5,3)	2
vrouw-	frowē (1,3) frowe (4,5)	2

Wortwiederholungen in Lied V.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Alle fünf Strophen des Liedes sind an die *minne* gerichtet. Das Ich hat offenbar die Möglichkeit, mit ihr zu kommunizieren und damit eine Fähigkeit, über die andere Menschen nicht verfügen. Das Ich hebt sich aus der Masse heraus und stellt sich selbst in einer Position dar, von der aus es sogar *ander liute* belehren kann.

KRAUS attestiert hier einen „nicht offen zutage liegende[n] Gedankengang“³ und versteht jene in Strophe 2 genannten Leute nur als Verschleierung für die *vrouwe* selbst. Diese Einschätzung schränkt den Wirkungskreis des Ich in der lehrenden Funktion sehr stark ein. Der in Strophe 4 erwähnte Kampf der Dame soll nach KRAUS' Meinung ihre Gegnerin, die *minne*, zum Handeln anstacheln.

Für VON DER HAGEN scheint der Kerngedanke darin zu bestehen, dass das Ich die *minne* preist und „ihr stäts singen und sie als Königin anerkennen [will], die zwei Gelieben vereint.“⁴

WEBER schließlich erkennt eine Korrespondenz zwischen den Strophen 1, 3 und 4 einerseits, die die persönliche Sphäre des Ichs zeigen und den Strophen 2 und 5 andererseits, die der Darlegung theoretischer Grundlagen dienen. Während in Strophe 2 die Fragen gestellt werden, deren wichtigste sicherlich die nach dem Wesen der *minne* ist, wird diese erst in der Schlussstrophe endlich beantwortet. Das *minne*-Verständnis des Ichs in diesem Lied ist demnach eindeutig sexuell konnotiert.

Wichtig ist der Hinweis auf die Parallelität der Strophen 1 und 3.⁵ In beiden verspricht das Ich der *minne* zunächst seinen Dienst und bittet sie dann eindringlich darum, die *vrouwe* dazu zu bringen, sich der Minnebeziehung endlich zu öffnen. Auch sprachlich finden sich hier durchaus Parallelen, denn neben den syntaktisch jeweils fast identischen ersten Versen entsprechen sich die dritten Verse sowohl durch das einleitende Verb als auch durch den Gedankengang. Beide Strophen sind außerdem durch ihre abschließenden Aufforderungen an die *minne* eng verquickt, in denen die Ausgewogenheit thematisiert wird, die sich das Ich von der *minne* erhofft (*gelîche, eben*).⁶ Eine solche ist die Grundlage seines Minneverständnisses: *man unt wîp* begegnen sich in der Liebe auf gleicher Ebene. Die angestrebte Harmonie kann jedoch nicht vom Einzelnen geschaffen werden, sie bedarf sowohl der Mitarbeit der *vrouwe*

1 Vgl. Lieres und Wilkau 1965, S. 46f.

2 Vgl. Karl Schöpssdau, Franz Lebsanft, Friederike Braun: Art. „Anrede“. In: HWRh Bd. I, Spp. 637-650, dabei besonders der Abschnitt über das Mittelalter, Spp. 642-645 (Lebsanft).

3 KLD II, S. 504, die Deutung erfolgt S. 504f.

4 HMS IV, S. 467f.

5 Vgl. Weber 1995, S. 135f.

6 Die Übersetzung von 1,6f. ist nur paraphrasierend möglich. Der Vorschlag bei Höver/ Kiepe, Gedichte, S.190f. „Wie gleiches Maß legst du dann an mich!“ verdunkelt den Sinn wohl eher.

als auch der Akzeptanz durch die Gesellschaft. Denn nur, wenn die umgebende Gemeinschaft dem Paar erlaubt, sich gleichberechtigt einander zu nähern und eine Beziehung miteinander einzugehen, wäre diese Vision realisierbar. Damit spielt der TUGENDHAFTE SCHREIBER auf die Anfänge des Minnesangs an und Erinnerungen werden wach an den Donauländischen Minnesang, der noch eine ebenbürtige Beziehung voraussetzte. Der Realisierung entgegen steht allerdings das dem Minnesang inhärente Prinzip der Erfolglosigkeit, denn ohne das Leiden an der Situation wäre er obsolet.

VI Wint^s dv kanst fwachē

Wint^s dv kanst fwachē

die vil liechten lobelichē zit

fvm^sliches lachē

gar vō diner krefte wūfte lit

din^s kvnft wer ich v^szaget

wā dc noh ein felig wib mī herze ī hohgemvte iaget

Winter, dû kanst swachen

Winter, du kannst

die vil liechten lobelichen zit.

die so heitere, lobenswerte Zeit schwächen!

sumerlichez lachen

Sommerliches Lachen

gar von diner krefte wüeste lit.

liegt gänzlich brach durch deine Kraft.

diner kunft waer ich verzaget,

Wegen deiner Ankunft wäre ich entmutigt -

wan daz noch ein saelic wîp mîn herze in

hohgemüete jaget.

wenn nicht eine gnadenvolle Frau mein Herz in

Hochstimmung treiben würde!

1

Selig wib din ere

iaget dc h^sze mī in hohen mv̄t

ich frōwe mich def fere

dc mā faget dv fift schōne vñ gūt

diner gv̄te ich nie bevant

ab^s din wiblich schōne ist mir felig frowe wol erkant

6 ist] diust KLD.

Saelic wîp, dîn êre

Gesegnete Frau, deine Ehre

jaget daz herze mîn in hôhen muot.

treibt mein Herz in freudig erregte Stimmung.

ich vrōwe mich des sêre,

Ich freue mich deshalb,

daz man saget, dû sîst schoene unt guot:

dass man sagt, du seist schön und gut:

diner gv̄te ich nie bevant,

Deine Güte empfand ich [noch] nie,

aber dîn wîplich schoene ist mir, saelic vrouwe, wol erkant.

aber deine weibliche Schönheit, glückverheißende

Dame, ist mir wohlbekannt.

2

Ob in reht^s gv̄te

mich dîn fūzes mündel lachet an

fo mv̄s mī gemv̄te

gegen dir frowe in hoher wurde ftan

lache ein wening roter mv̄nt

mir in fründel gv̄te dc ift miner frōide eī hoh^s vunt

Nach Strophe 3 findet sich in C Platz für etwa zwei weitere

Strophen.

Strophe fehlt BB.

Ob in rechter gv̄te

Wenn mit wahrer Güte

mich dîn sūezes mündel lachet an,

dein süßes Mündchen mich anlacht,

sô muoz mîn gemüete

dann muss mein Ansinnen

gegen dir, vrouwe, in hôher wurde stân.

bei Dir; Herrin, in hohem Ansehen stehen.

lache ein wênic, rôter munt,

Lache ein wenig, roter Mund,

mir in vriundes gv̄te, daz ist mîner vrōude ein hôher vunt.

mir mit der Güte der Geliebten: Das bedeutet für

mich einen großen Gewinn an Freude!

3

3 (So) muoz HMS.

INHALT

Die erste Strophe setzt ein mit einer typischen Beschreibung des Winters. In Form einer Anklage wird ihm sein negativer Einfluss auf den Sommer vorgeworfen, dessen Markenzeichen, das Lachen, er verstummen lässt. Das Ich scheint von der so beschriebenen herrschenden Stimmung unabhängig zu sein, wie der Abgesang enthüllt. Vom Verzagen ist nur im Konjunktiv die Rede, denn eine Frau nimmt sein Herz in Schutz und ermöglicht es ihm so, *hōhen muot* zu empfinden.

Die zweite Strophe konkretisiert, wodurch genau die Frau für die Hochgestimmtheit des Mannes sorgt. Es ist ihre *êre*, die sein Herz höher schlagen lässt. Das Ich ist besonders erfreut darüber, dass ihre Güte und Schönheit öffentlich gepriesen werden. Aus eigener Anschauung kann das Ich allerdings nur die Schönheit der Frau beurteilen, da ihm die *güete* bisher verborgen blieb.

Die ersten vier Verse der letzten Strophe sind weiterhin direkt an die *vrouwe* gerichtet, sie wollen sie darüber informieren, wie sie ihre *güete* richtig zeigen könnte, nämlich indem sie das Ich anlacht. Für das Ich wäre ein solcher Gunstbeweis das Zeichen, dass sein Begehrt von ihr wohlwollend aufgenommen wird. Die beiden letzten Verse richten sich schließlich noch als direkte Bitte an den Mund der Geliebten, nun doch ein wenig zu lachen und dabei der *güete* der Geliebten Ausdruck zu verleihen: Das wäre doch das Höchste für das Ich!¹

METRIK

Lied VI ist das erste der dreistrophigen Lieder. Die Schreiber haben Platz für zwei weitere Strophen gelassen, da sie vermutlich aufgrund der ersten fünf Lieder von bevorzugter Fünfstrophigkeit ausgegangen sind.

Alle Strophen haben sechs Verse, dabei bilden die ersten vier den kreuzgereimten Aufgesang, die beiden letzten den Abgesang. Das Versmaß legt KRAUS als Trochäus fest.²

Er stößt auf grammatische Responsionsreime, die jedoch eine eher schwache Verbindung zwischen den Aufgesängen der zweiten und der dritten Strophe herstellen:

- 2,2 : 3,3: „mvt“ : „gemvte“
- 2,4 : 3,1: „gūt“ : „gvte“³

Stärker hingegen ist die Verbindung sämtlicher Strophen durch die vorwiegend reversive Wiederholung einiger Worte direkt an den Strophengrenzen:

- 1,6 : 2,1f.: „[...] felig wib mī h^s ze ī hohgemvte iaget“ : „Selig wib [...] / iaget [...] h^s ze mī in hohen mvt“
- 2,5 : 3,1f.: „diner gvte [...]“ : „[...] gvte / [...] din [...]“⁴

Während der erste Beleg eindeutig erscheint und die beabsichtigte Verquickung leicht nachvollziehbar ist, wirkt der zweite eher konstruiert. Diese Kritik bringt auch WEBER vor.⁵

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

Die Eingriffe der bisherigen Editoren beschränken sich auf Kleinigkeiten. KRAUS würde in 2,6 gern ein Relativpronomen einfügen, um die Bezüge klarer zu machen. Da dies jedoch aus metrischen Gründen seiner Meinung nach unterlassen werden sollte, verschmilzt er gewünschtes *diu* mit vorhandenem „ist“ und verhindert durch diese Krasis überfüllte Takte.

Den Vorschlag VON DER HAGENS, „fo“ (3,3) zu tilgen, nimmt KRAUS nicht auf, er verzichtet dazu auf einen Kommentar.

STIL

Im Natureingang des Liedes wird der „Wint^s“ personifiziert, der die gesamte erste Strophe übergeduzt werden kann. In identischer Weise wird die Minnedame über die zweite Strophe und weite Teile

1 Vgl. Weber 1995, S. 133.

2 Vgl. KLD II, S. 505. Das metrische Schema findet sich auch bei Weber 1995, S. 129, Anm. 125.

3 Vgl. KLD II, S. 505.

4 Vgl. KLD II, S. 505.

5 Vgl. Weber 1995, S. 128, Anm. 116.

der dritten angesprochen (erst die beiden letzten Verse des Liedes richten sich an den Mund als pars pro toto).

Epithteton der Frau ist dreimal „felig“ (2,1/6), dabei wird sie im ersten und zweiten Beleg als „wib“, im dritten hingegen als „frowe“ bezeichnet. Beide Belege für *vrouwe* dienen der Anrede der Geliebten. Charakterisiert wird sie durch die Zwillingsformel „fchöne vñ gūt“ (2,4).

Die im Metrik-Abschnitt bereits skizzierte Strophenbindung, die zumindest zwischen der ersten und der zweiten Strophe nicht von der Hand zu weisen ist, kann mit rhetorischen Termini als ein Zusammenspiel von Chiasmus¹ und Anadiplose² beschrieben werden.

WORTSCHATZ

Die in Lied VI verwendeten Replicationes lassen sich insgesamt sieben Wortstämmen zuordnen:

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
guot-	gŵte (2,5) gŵte (3,1) gŵte (3,6)		gŵt (2,4) [Adv.]	4
lach-	lachē (1,3)	lachtet (3,2) lache (3,5)		3
muot-	hohgemŵte (1,6) (hohen) mūt (2,2) gemŵte (3,3)			3
wîp-	wib (1,6) wib (2,1)		wiblich (2,6) [Adj.]	3
munt-	mündel (3,2) munt (3,5)			2
schœn-	fchône (2,6)		fchône (2,4) [Adj.]	2
vrœu-	frōide (3,6)	frōwe (2,3)		2

Replicationes in Lied VI.

Besonderheiten in dieser Sammlung zeigen „mündel“ (3,2) und „munt“ (3,5), denn es handelt sich hier zwar um dieselbe Wortart, der Wechsel zwischen Diminutiv- und Grundform kann jedoch als Replicatio interpretiert werden.

Ähnlich liegt der Fall bei den Belegen des Wortstammes „muot-“. Auch dort wird dieselbe Wortart (auch in diesem Fall Substantive) verwendet, davon einmal der Stamm in der Grundform, während die anderen Belege Kompositum bzw. Derivat sind.

Darüber hinaus finden sich auch noch einige Wortwiederholungen. Zu beachten ist bei beiden Tabellen diesmal, dass sich die Übereinstimmungen zum größten Teil in den Versen 1,6 und 2,1f. finden, also in jenen Versen, die eine Anadiplose aufweisen.

Von Metaphern wird nur in der ersten Strophe Gebrauch gemacht, wenn es darum geht, den Winter in der gebräuchlichen Weise als negativen Gegenpart zum fröhlichen Sommer darzustellen. Als Bildspenderbereich dient „Kampf/ Krieg“: Deshalb ist der Winter durch seiner „krefte“ in der Lage, die helle Jahreszeit zu

Wortstamm	Belege	Gesamt
hōch-	hohen (2,2) hoher (3,4) hoh ^s (3,6)	3
sæl-	felig (1,6) selig (2,1) felig (2,6)	3
vrouw-	frowe (2,6) frowe (3,4)	2
herz-	h ^s ze (1,6) h ^s ze (2,2)	2
jag-	iaget (1,6) iaget (2,2)	2

Wortwiederholungen in Lied VI.

1 Vgl. Markus Fauser: Art. „Chiasmus“. In: HWRh Bd. II, Spp. 171ff.

2 Vgl. Stefan Matuschek: Art. „Anadiplose“. In: HWRh Bd. I, Spp. 471f.

„fwachē“, so dass das mit dem Sommer verbundene Lachen verstummen muss und „wũfte lit“ - alles Entwicklungen, die das Ich zum „verzagen“ brächten, fühlte es nicht durch die Frau geschützt.¹

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

„[...] wiederum trotz er dem Winter, wenn das rote Mündlein ihn anlacht.“² Diese Zusammenfassung VON DER HAGENS mag etwas kurz sein, bringt Anfang und Ende des Liedes und damit seine Kernaussage doch sehr prägnant auf den Punkt.

Der Natureingang findet sich hier erstmals in der Reihe der in C vom TUGENDHAFTEN SCHREIBER überlieferten Lieder. Er beschwört das typische Bild des Winters herauf, der verantwortlich gemacht wird für eine negative Grundstimmung, für das Ende aller Freude. Ein solcher Eingang kann als „minnesängerisch bewegend“ nach der Terminologie von Barbara VON WULFFEN in ihrer noch immer erhellenden Monographie zu diesem Thema charakterisiert werden. Im Gegensatz zur Verwendung von Naturbildern in rein topischer Weise oder zur Etablierung einer Realität bildet dieser Eingang eine Interaktion zwischen Sänger und Natur ab.³ VON WULFFEN misst dieser Form das meiste Gewicht zu:

„[...] er [der minnesängerisch bewegende Natureingang, IL] ist kein karges Erzeugnis eines schwach entwickelten Natursinnes sondern in ihm ist die ganze Haltung des mittelalterlichen Sängers als Glied der Gesellschaft und als Entsprechung die Haltung dieser Gesellschaft in der jahreszeitlichen Natur in einer für den ganzen Minnesang verbindlichen Form gestaltet.“⁴

Besonders reizvoll ist bei diesem Lied, dass mit den Erwartungen der Hörer gespielt wird, indem das Ich eben gerade nicht in der Stimmung ist, die aufgrund der Naturschilderung angebracht wäre. Die *vrouwe* wird, da sie dafür verantwortlich zeichnet, zusätzlich erhöht, steht sie damit doch über der Natur selbst.

Im Gegensatz zum schwermütigen Beginn steht damit der Rest des Liedes, der aufgrund seiner stilistischen Schlichtheit stark an ein fröhliches Tanzlied erinnert. Dazu trägt auch die fast refrainartige Verklammerung der ersten beiden Strophen bei. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Körperlichkeit der hier angesprochenen *vrouwe*. Der Mund, der der *vrouwe* hier erstmals als Attribut beigegeben wird,⁵ erscheint zunächst in der Diminutivform, erweitert um das gleichfalls verniedlichende Epitheton *süez*. In der direkten Aufforderung wird darauf verzichtet und stattdessen auf das Farbadjektiv *rôt* ausgewichen. Zusammen mit dem geforderten Lachen wird eine Vorstellung evoziert, die vor einem sommerlichen Hintergrund angesiedelt zu sein scheint.

Leicht übersehen werden kann deshalb der lehrhafte Anteil des Liedes, wenn die Geliebte zunächst darauf hingewiesen wird, dass zwar ihre Schönheit dem Ich zugänglich sei, nicht jedoch ihre *güete*, von der es schon so viel gehört hat. Wie sie diese Eigenschaft sichtbar machen könnte, wird ihr (und dem Publikum) in der Schlusstrophe erläutert. Da die Lehre hier als Wunsch artikuliert wird, gelingt es, den „erhobenen Zeigefinger“ zu vermeiden und den leichten und positiven Grundton des Liedes beizubehalten.

1 Vgl. Weber 1995, S. 130, Anm. 134.

2 HMS IV, S. 467.

3 Vgl. den Überblick bei Wulffen 1963, S. 37-51.

4 Wulffen 1963, S. 80.

5 „Erstmals“ bezieht sich auf die Reihenfolge der Lieder in C, über eine tatsächliche (Entstehungs)Reihenfolge der Lieder kann und soll wie schon in bezug auf den Natureingang keine Aussage getroffen werden. In Lied V wird der *munt* zwar auch genannt, jedoch in einem gänzlich anderen Zusammenhang, der nichts mit der persönlichen Sphäre des Ichs zutun hat.

VII Frowe minef h^s zē troft alleine

Frowe minef h^s zē troft alleine

frōide vñ wūne min^s zit

wer din frōide gros min iam^s kleine

dc lieze ich gar ane nit

al din klage iſt mir gemeine

doh fo mvt mich iem^s fit

forge dú dir nahe lit

3 min] dñ KLD, B.
6 doh] ouch KLD, B.

Wes folde ich mich vrōwē alfe fere

ia hōre ich die beſtē klagē

dc mā frōide vñf wibē gar v^skere

def mvf ich vil gar v^szagen

ſit nv trurē iſt eī ere

fo wil ich mī h^s ze tragē

nah dē frōidelofē tagē

Frowe ich weif wol dc ir ſint betwūgē

vō dien ivngē mit gewalt

die altē die nah frōidē rvingē

die ſint an frōidē balt

bi dē altē mag mā ivngē

bi dē ivngē wirt mā alt

wan ir forge iſt manigvalt

3 Durch übergeschriebenes <v> rvngē aus ringē korrigiert.

1 ſint] ſit KLD (HMS) B.

3 <wan> die alten KLD, B. vrōden <(iemer)> rungen
HMS.

4 ſint <nū> an KLD. ſint <ie> an B. ſint <(noch)> an HMS.

Vrouwe, mīnes herzen trōst aleine,

*Geliebte, meines Herzens einziger Trost,
vrōude unt wunne mīner zīt!*

Freude und Wonne meines Lebens!
waer dñ vrōude grōz, dñ jāmer kleine,

*Wäre deine Freude groß, dein Herzleid gering,
daz lieze ich gar āne nīt.*

das ließe ich neidlos zu.
al dñ klage ist mir gemeine.

*All deine Klage ist mir vertraut,
doh sō mūet mich iemer sīt*

*sehr bekümmert mich seither
sorge diu dir nāhe līt.*

[der] Kummer, der dir nahe geht.

„Wes solde ich mich vrōuwen alse sēre?

*‘Weshalb sollte ich mich so sehr freuen?’
jā hoere ich die besten klagen,*

*Fürwahr, ich hōre die Besten klagen,
daz man vrōude uns wiben gar verkēre.*

*dass man uns Frauen die Freude gänzlich ins
Gegenteil verkehre -
des muoz ich vil gar verzagen.*

*deshalb muss ich völlig den Mut verlieren.
sīt nū trūren ist ein ēre,*

*Da Trauern nun eine Ehre ist,
sō wil ich mīn herze tragen*

*so will ich mein Herz
nāch den vrōudelōsen tagen.“*

auf die freudelosen Tage richten. ‘

Vrouwe, ich weiz wol, daz ir ſint betwungen

*Geliebte, ich weiß sehr wohl, dass ihr bedrängt
werdet*

von dien jungen mit gewalt.

*von den Jungen mit Gewalt.
die alten, die nach vrōuden rungen,*

*Die Alten, die nach Freuden strebten,
die ſint an vrōuden balt.*

*die sind beharrlich an Freuden.
bī den alten mac man jungen,*

*Bei den Alten kann man jünger werden,
bī den jungen wirt man alt,*

*bei den Jungen wird man alt,
wan ir ſorge ist manigvalt.*

weil ihr Kummer groß ist.

1

2

3

INHALT

Das dreistrophige Lied setzt mit einer Männerstrophe ein. Der Mann spricht sein weibliches Gegenüber direkt als *vrouwe* an. Er erweitert diese Anrede durch die Charakterisierungen als einzigem Trost seines Herzens und, steigernd, als Freude und Wonne seines Lebens. Der Sprecher könnte es ohne Neid ertragen, wenn die Freude seiner Gesprächspartnerin groß und sein eigenes Ungemach klein wären. Er versichert ihr, dass all ihr Klagen ihm bekannt sei. Ihn bekümmert dennoch die Besorgnis, die sie bedrängt.

Bei der mittleren Strophe handelt es sich um eine Frauenstrophe. Die Frau setzt ein mit der Frage, aus welchem Grunde sie sich denn so sehr freuen solle. Sie selbst hat die Klagen der besten Frauen im Ohr, denn Ihnen wird jegliche Freude streitig gemacht. Obwohl dieser Zustand sie fassungslos macht, hat sie sich vorgenommen, nun, da Trauern eine Ehre sein soll, ihr Herz auf die kommenden *vröudelösen* Tage einzurichten.

Die abschließende dritte Strophe ist wiederum eine Männerstrophe, die parallel zur ersten mit der Anrede der Gesprächspartnerin einsetzt. Das Ich versichert ihr, dass es sehr genau über die Situation der Frauen informiert sei. Mit Gewalt haben *junge* die Herrschaft übernommen. Ihnen gegenüber stehen die *alten*, deren Streben der *vröude* gilt. In deren Gegenwart kann man wieder jung werden, während die Gegenwart der *jungen* durch den Kummer, den sie als neues angestrebtes Gesellschaftsziel postulieren, das Altern beschleunigt.

METRIK

Lied VII der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT hat drei Strophen mit jeweils sieben Versen. Im Gegensatz zum vorigen Text war man hier der Meinung, alle verfügbaren Strophen gesammelt zu haben, da man ab hier keinen Freiraum mehr am Ende gelassen hat. KRAUS und WEBER weisen auf die Durchreimung des Tons hin, die sich nur bei diesem Lied des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS findet, weshalb WEBER dieses metrische Kunststück wohl auch für ein Experiment hält.¹

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

Das Lied weist in der Ausgabe durch KRAUS diverse Konjekturen auf.

So ersetzt er in 1,3 „min“ durch „dîn“, denn in dieser Strophe ist ansonsten ausschließlich die Rede von der Befindlichkeit der *vrouwe*, da es im weiteren Verlauf um ihre Klage (1,5) und um ihr nahegehende Sorge (1,7) geht. Darüber hinaus fragt sie zu Beginn der folgenden Strophe, welchen Grund zur *vröude* sie denn auch haben sollte (2,1).² Es scheint sich hier tatsächlich um ein Versehen des Schreibers handeln, was vor allem durch 1,4 gestützt wird, wo das Ich betont, es gestehe der *vrouwe* alles neidlos zu. Aus diesem Grund wird dieser Eingriff auch in den vorliegenden normalisierten Lesetext übernommen.

Die Vermutung, hier sei Ironie im Spiel, schießt möglicherweise über das Ziel hinaus.³ Wenn das Ich nämlich gemäß der handschriftlichen Überlieferung der *vrouwe* die große „fröide“ gönnte und sich selbst den geringen „iam“⁴, dann würde dies doch sicher ein Schmunzeln auf so manches Gesicht im Publikum zaubern.⁴

1 Vgl. KLD II, S. 505. Er weist auf die Trochäen im Versanfang hin; vgl. auch Weber 1995, S. 129; das metrische Schema findet sich ebd. in Anm. 123. Sie stellt in diesem Lied daneben eine sinnreiche Verteilung der Kadenz fest: Während in der ersten und letzten Strophe wie bei den anderen Liedern auch zwischen männlichen und weiblichen Kadenz gewechselt werde (wobei erstere ein leichtes Übergewicht hätten), seien die der zweiten Strophe ausnahmslos weiblich. Neben dem Inhalt weise hier also auch die Form darauf hin, dass es sich tatsächlich um eine Frauenstrophe handle (vgl. Weber 1995, S. 138, Anm. 157) Dieser Ansicht kann nicht gefolgt werden. Davon abgesehen ist ihr Kadenzschema nicht leicht zu durchschauen, denn sie listet sechs Verse, wo die Strophen sieben haben. [Möglicherweise handelt es sich um einen Druckfehler.]

2 Vgl. KLD II, S. 505.

3 Vgl. zu Möglichkeiten der Ironie und des Humors im Minnesang Schweikle 1982. Er vermutet besonders in der Darbietung die Anwendung von Ironie und Humor, die wir vom heutigen Standpunkt häufig übersehen müssen, weil wir auf die Textüberlieferung angewiesen sind, die aber bereits viele Hinweise auf einen durchaus ab und an unernsten Charakter des Minnesangs liefert.

4 KLD II erscheint gerade das Zusammenspiel zwischen 1,3 und 1,4, so, wie die Handschrift es präsentiert, als „Plattheit“, S. 505. Der einzige Anhaltspunkt für eine solche Interpretation wäre in der letzten Strophe zu finden, wenn sich das Ich zu den *alten* zählt, die noch immer *vröude* bereiten können.

In 1,6 scheint KRAUS eine weitere Konjekture nötig. Dort hält er handschriftliches „doh“ für unrichtig, denn das Ich wolle seiner Meinung nach ausdrücken, dass es mit der *vrouwe* fühle, ihre Emotionen also in jeder Beziehung teile. Deshalb schlägt er die Ersetzung durch „ouch“ bzw. „och“ vor.¹ Dieser Eingriff ist nicht zwingend nötig, denn „doh“ kann auch lediglich verstärkend gemeint sein. Damit ist ein Verständnis im Sinne von Kraus' auch im handschriftlich überlieferten Text gegeben.

Die mittlere Strophe gibt keinem der Editoren Anlass zur Konjektur. Alle sind sich einig, dass es sich um eine Frauenstrophe handeln muss, was sich zum einen aus der direkten Reaktion auf die erste Strophe erschließen lässt und zum anderen ist spätestens mit 2,3 und der Selbstzuordnung der sprechenden Person zur Gruppe der Frauen („vnf wibē“) der Rollenwechsel eindeutig.

Die dritte Strophe hingegen bereitet den bisherigen Herausgebern durchaus Probleme: So korrigiert KRAUS zunächst das gegen die Norm verstoßende „fint“ durch „sît“ in 3,1. Damit tilgt er jedoch eine dialektale Eigenheit der Handschrift.²

Die Verse 3,3 und 3,4 werfen für die Editoren vor allem metrische Probleme auf. Dies war bereits VON DER HAGEN aufgefallen, dessen Vorschläge von KRAUS allerdings abgelehnt werden. In 3,3 möchte VON DER HAGEN an vorletzter Stelle „iemer“ einfügen. KRAUS hingegen erscheint das zweisilbige Wort zuviel der Füllung, da der Vers dadurch einen Auftakt bekommt. Um dies zu verhindern, weicht er selbst auf ein einsilbiges Wort aus und stellt „wan“ an den Versanfang. Gleichzeitig scheint ihm nun auch noch der Übergang zwischen den Versen 3,2 und 3,3 deutlicher. DE BOOR übernimmt für seine Ausgabe die KRAUS'sche Konjektur von 3,3. Für 3,4 schlägt er eine eigene vor: Nach „fint“ setzt er „ie“ ein. KRAUS favorisiert an dieser Stelle „nû“ und lehnt VON DER HAGEN'S „noch“ ab. KRAUS sieht sich bestärkt durch 2,5, denn auch dort folgt „nv“ auf eine Form von *sîn* in der Senkung.³

STIL

Beide Männerstrophen, werden jeweils eingeleitet durch die direkte Anrede der Gesprächspartnerin, „Frowe“. Sonst wird durchgängig das entsprechende Personalpronomen verwendet. Die Frau reagiert zwar in ihrer Strophe auf die Themenvorgabe des Mannes, sie selbst verzichtet jedoch konsequent auf jede Form der Anrede. Ihre Worte beziehen sich nur auf ihre eigene Lage und die der Frauen im Allgemeinen.

Das gesamte Lied wird bestimmt durch den Terminus der *vröude*, wobei die beiden Männerstrophen mit ihren Wiederholungen des Substantivs

- 1,2 f.: „fröide“
- 3,3f.: „fröidē“

die Frauenstrophe mit den darin verwendeten Replicationes

- 2,1: „vröwē“
- 2,3: „fröide“
- 2,7: „fröidelofē“

umrahmen. Das Antonym *sorge* bildet einen weiteren Rahmen und zwar jeweils im letzten Vers der Männerstrophen.

Am auffälligsten sind die Wortwiederholungen in der Kombination mit der Figura Etymologica, wie sie die dritte Strophe präsentiert, wenn es um den Gegensatz zwischen *alten* und *jungen* geht. Insgesamt vier Verse sind beteiligt, die in einer Art Reversio⁴ gipfeln. Nachdem die Protagonisten in 3,2f. genannt wurden, wird das jeweilige Substantiv in 3,5f. mit einer anderen Wortart des Antonyms kombiniert, nämlich in 3,5 mit dem Verb, in 3,6 mit dem Adjektiv. Da beide Verse parallel gebaut sind und sich nur im Verb unterscheiden, fällt die Überkreuzstellung der zentralen Begriffe umso mehr auf.

Weitere rhetorische Mittel, derer sich der Autor hier bedient, sind

- die Anapher, die in der dritten Strophe gleich zweimal verwendet wird:

1 Vgl. KLD II, S. 505.

2 Vgl. dazu S. 77.

3 Vgl. KLD II, S. 505.

4 Auch Epanode; vgl. Ottmers 1996, S. 160; Arbusow 1963, S. 39; vgl. auch Jürgen Metzger: Art. „Epanodos“. In: HWRh Bd. II, Spp. 1240-1242.

- 3,3f.: „die“
- 3,5f.: „bi“
- das Apokoinu in 1,3 („wer“ wird im zweiten Teil des Parallelismus¹ vorausgesetzt),
- die rhetorische Frage der *vrouwe* in 2,1 greift die Situationsbeschreibung des Mannes auf und leitet die Erklärung für ihren gegenwärtigen Gemütszustand ein und
- die Zwillingsformel „frōide vñ wūne“ (1,2) dient der Charakterisierung des Wertes der Frau für das Ich.

Um das Gespräch des Paares realistischer wirken zu lassen, wird der zweite Vers der Frau mit einer Interjektion eingeleitet. Dies schafft eine sprechsprachliche Atmosphäre.

Metaphern finden sich lediglich in der Schlusstrophe, dabei entstammen sie dem Bildspenderbereich „Kampf/ Krieg“: „betwūgē“ (3,1), „gewalt“ (3,2), „r̥vingē“ (3,3)¹ und sind damit einmal mehr konventionell zu nennen.²

WORTSCHATZ

Die bereits genannten Wiederholungsfiguren basieren auf den folgenden Wortstämmen:

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
vrōu-	frōide (1,2) frōide (1,3) frōide (2,3) frōidē (3,3) frōidē (3,4)	vrōwē (2,1)	frōidelofē (2,7)	7
alt-	altē (3,3) altē (3,5)		alt (3,6)	3
jung-	ivngē (3,2) ivngē (3,6)	ivngē (3,5)		3
klag-	klage (1,5)	klagē (2,2)		2

Figurae Etymologicae und Replicationes in Lied VII.

Wortstamm	Belege	Gesamt
herz-	herzē (1,1) herze (2,6)	2
sorg-	fōrge (1,7) fōrge (3,7)	2
vrouw-	frowe (1,1) frowe (3,1)	2

Wortwiederholungen in Lied VII.

Wortwiederholungen finden sich lediglich dreimal und jeweils nur doppelt belegt.

Irritierend am verwendeten Wortschatz ist vor allem, dass er mit dem häufigen Gebrauch des Wortstammes „vrōu-“ eine eher positive Stimmung suggeriert, aber gerade eine solche fehlt inhaltlich völlig.

Auffällig ist der Pronominawechsel in der Anrede³ der *vrouwe*: In der ersten Strophe wird sie geduzt. Konkret finden sich sowohl das Possessivpronomen der 2. Pers. Sg. (1,3; 1,5) als auch der Dativ des Anredepronomens (1,7). In der letzten Strophe wird dann der Nominativ des Anredepronomens der 2. Pers. Pl. verwendet. Unklar ist, ob es sich dabei um ein Ihrzen, also einen Honorativ, handeln soll oder ob der Mann hier alle *vrouwen* durch die eine ansprechen will. Diese Theorie wird erhärtet durch den

- 1 Wie auch *twingen* hat *ringen* in der Liebeskriegmetaphorik eine eigene Bedeutung, es kann ‚kämpfen‘ meinen. Vgl. dazu Kohler 1935, S. 10. Für die Übersetzung wurde die abgeschwächte Bedeutung gewählt.
- 2 Vgl. Weber 1995, S. 130, Anm. 134. Sie weist zusätzlich auf das Motiv des Alterns zur Darstellung der „verheerende[n] Minneeinwirkung“ hin (S. 130). Im vorliegenden Fall wird das Altern jedoch nicht durch die *minne* selbst ausgelöst, sondern vielmehr durch das Fehlverhalten einer ganzen Gruppe in Bezug auf die *minne*: Diese verbietet jegliche Freuden. Aus diesem Grunde kann Weber hier nicht gefolgt werden.
- 3 Vgl. Karl Schöpssdau, Franz Lebsanft, Friederike Braun: Art. „Anrede“. In: HWRh Bd. I, Spp. 637-650, hier besonders der Abschnitt über das Mittelalter Spp. 642-645 (Lebsanft). Vgl. auch im Allgemeinen Ehrismann 1901/04.

Inhalt der Frauenstrophe, in der sich die sprechende Frau der Gruppe der „wibē“ angehörig fühlt. Dennoch ist auch zu beachten, dass sie im weiteren Verlauf in der 1. Pers. Sg. spricht, sich also wieder in ihre persönliche Sphäre zurückzieht. Somit kann der Grund für den abweichenden Gebrauch nicht mit letzter Sicherheit festgestellt werden.

Die Selbstzuordnung zu den „wibē“ ist auch insofern bedeutsam als der Mann sie zu Beginn seiner beiden Strophen jeweils als „Frowe“ titulierte. Daraus kann auf eine Verwendungskonvention geschlossen werden, die zwischen Anrede und Selbstbezeichnung unterscheidet.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

WEBER kategorisiert dieses Lied als lehrhaftes Minnelied und macht die „Strukturierung als fortlaufende[n] Dialog“ für die Geschlossenheit des Textes verantwortlich.¹ Hier

„[...] klagt der Dichter über das Trauern der Geliebten; sie erwiedert, da Freude den Frauen jetzt verkehrt (übel gedeutet) werde, und Trauern eine Ehre sei, wolle sie sich darein fügen: und er bedauert, daß sie sich von den „Jungen“ hinreißen lasse, während die Alten noch, wie sonst, „freuden-bald“ sind und man bei ihnen junge, hingegen bei den Jungen alte.“²

So fasst VON DER HAGEN dieses Lied zusammen und verwendet es zur allgemeinen Datierung des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS, der ihm keiner der jüngeren Dichter zu sein scheint,

„weil solche Klagen schon von den älteren Minnesängern gern in späteren Jahren geführt, und dann manigfaltig wiederholt werden.“³

Für WEBER steht in der ersten Strophe das Mitfühlen des Mannes im Zentrum, während die Frau in ihrem Beitrag „die ethische Befindlichkeit der Gesellschaft“⁴ skizziert und es dem Mann in der letzten Strophe überlässt, die Ursachen für diesen beklagenswerten Zustand auszusprechen.⁵

Das vorliegende Lied hat schon Erika MERGELL in ihre Untersuchung der Frauenrede im Minnesang miteinbezogen.⁶ Sie erklärt die Mittelposition der vorliegenden Frauenstrophe folgendermaßen:

„Der Mann hat hier also eine feste eigene Meinung, die er auch gegen Zeit- und Modeströmungen behauptet; die Frau ist in ihrer Haltung unsicher und läßt sich von der allgemein herrschenden Anschauung beeinflussen.“⁷

Die Frau wirkt bei genauerer Betrachtung eher resignierend und sich einer von ihr selbst nicht beeinflussbaren Realität unterwerfend als unsicher. Der Mann hingegen hängt dem Ideal der Hohen Minne weiterhin aktiv an und umrahmt deshalb mit seinen Äußerungen die Frauenstrophe. So wird der idealen Position mehr Geltung verschafft. Indessen versucht die Frau sich mit den herrschenden Zuständen zu arrangieren, obwohl sie das vom Mann vertretene Ideal insgeheim ebenfalls vertritt.

WEBER setzt hier ein Dialoglied an und übt harsche Kritik an MERGELLS Charakterisierung als Wechsel. Eine solche ist in diesem Falle überzogen, denn MERGELL definiert alle zweiseitigen Lieder mit Frauenstrophen so.⁸ Die Abgrenzung zwischen diesen beiden Liedtypen bereitet der Forschung bis heute Probleme. Zwar wird ein Wechsel generell definiert als

„[...] Darstellung einer Sprechsituation, in der Mann und Frau monologisch und strophisch

1 Weber 1995, S. 129.

2 HMS IV, S. 467.

3 HMS IV, S. 467. Als bekanntestes Beispiel kann hier sicherlich WALTHERS „ELEGIE“ genannt werden.

4 Weber 1995, S. 138.

5 Vgl. Weber 1995, S. 138.

6 Vgl. Mergell 1940, S. 109. Ziel ihrer Arbeit ist es, inhaltliche und sprachliche Abweichungen von den Mannesstrophen festzustellen. Damit schlägt sie einen anderen Weg ein als Fischer 1934, der die Frau in Lyrik und Epik gegenüberstellt, um deren Abhängigkeitsverhältnis zu untersuchen. Vgl. ebd. S. 7.

7 Mergell 1940, S. 109.

8 Vgl. Weber 1995, S. 138, Anm. 156. Vgl. dazu Mergell 1940, S. 7.

abwechselnd über den abwesenden Partner sprechen.“¹

Ob aber eine direkte Anrede des Anderen innerhalb dieser Monologe die Grenze zum Dialoglied überschreitet, ist bereits umstritten. Zu beachten ist außerdem, dass auch der Wechsel nicht nur in seiner statischen Ausformung auftritt, sondern durchaus an Dynamik gewinnen kann, wenn ein Monolog die Kenntnis des anderen, zeitlich früheren, voraussetzt.²

Zusammenfassend ist zu sagen, dass im vorliegenden Fall eine eindeutige Entscheidung für den einen und gegen den anderen Typ nicht möglich ist. Aus dieser Schwierigkeit lässt sich jedoch ableiten, dass der TUGENDHAFTE SCHREIBER hier ein konventionelles Format wählt und sein Interesse weniger darin besteht, diesem Schema seinen eigenen Stempel aufzudrücken (dies versucht er nur ansatzweise in metrischer Hinsicht durch die Durchreimung), als es vielmehr als Transportvehikel für sein Anliegen zu nutzen.

Die Frauenstrophe verleiht der Aussage des Ichs mehr Gewicht. Die Ausgangssituation, in der sich das Ich als Minneklagender darstellt, erlangt durch die Gesprächssituation zudem an Plastizität. Auch die Frau hat mit der Lage Probleme und ist deshalb unglücklich. Dieser Konsens des Liebespaares kann sicher mit WEBER als beispielhaft für den zwischen Vortragendem und (wenigstens einem Teil-) Publikum interpretiert werden.³

Thematisch zentral ist der Gegensatz zwischen nicht näher bezeichneten „Jungen“ und „Alten“, wobei sich das Ich zur Gruppe der „Alten“ zählt. Sie zeichnet sich durch richtiges und regelkonformes Verhalten aus, ein Verhalten, das dazu angetan ist, eine positive Grundstimmung zu erzeugen. Was genau die „Jungen“ tun, wie sie die Frauen zum „*trurē*“ bringen, warum sie überhaupt gegen die bisherigen Verhaltensweisen opponieren - auf diese Fragen gibt es keine Antworten. Hier wird mit einem Publikum interagiert, das Bescheid weiß und das in der Lage ist, richtiges Verhalten von falschem zu unterscheiden. Das Sänger-Ich, das sich als den *alten* zugehörig definiert, betont so seine Konventionalität und sein Traditionsbewusstsein. Dies passt wiederum hervorragend zu der lehrhaften Position, die es in der letzten Strophe des Liedes für sich in Anspruch nimmt.

1 Schnell 1999, S. 129.

2 Vgl. Schnell 1999, S. 129. Informativ auch sein Forschungsüberblick, ebd. Ss. 133-138.

3 Vgl. Weber 1995, S. 138.

VIII Es ist in den walt gefvngē

Es ist in den walt gefvngē

dc ich ir genadē klage

dú min h^sze hat betwūgen

vñ noh twinget alle tage

mir ist fā d^s nahtegal

dý fo vil v^sgebne fīngē

vñ ir doh zelefte brīget

niht wan schaden ir fīzzer schal

5 fā] sam KLD (HMS, BB).

Wib vor allē gūten wibē

la mich dine hulde han

bi dir mōhte ich vro belibē

fīvnde es dinem willē an

gib mir frowe hohen mūt

vñ senfte senden fm^szen

dē ich dulde an minē h^szen

ach wie sanfte minne tūt

1 Trennstrich zwischen vor und allē, da zu eng beieinander.

Strophe fehlt BB.

7 minē] mīnem KLD (HMS).

Ez ist in den walt gesungen.

Es ist in den Wald gesungen,

daz ich ir genâden klage,

dass ich an deren Gnade appelliere,

diu mīn herze hât betwungen

die mein Herz bezwungen hat

unt noch twinget alle tage.

und noch jeden Tag zwingt.

mir ist sam der nahtegal,

Mir ist wie der Nachtigall [zumute],

diu sô vil vergebne singet

die so viel vergeblich singt,

unt ir doch ze leste bringet

und der doch letztendlich

niht wan schaden ir sūezer schal!

ihr süßer Gesang nichts als Schaden bringt.

Wīp vor allen guoten wīben,

Frau vor allen guten Frauen,

lâ mich dīne hulde hân!

lass mir dein Wohlwollen zuteil werden!

bī dir mōhte ich vrô belīben,

Bei dir könnte ich vergnügt verharren,

stüende ez dīnem willen an.

ließe es dein Wille zu.

gip mir, vrouwe, hōhen muot

Geliebte, gib mir Hochgestimmtheit

unt senfte senden smerzen,

und zähme den sehnstichtigen Schmerz,

den ich dulde an mīnem herzen.

den ich in meinem Herzen erdulde.

ach, wie sanfte minne tuot!

Ach, wie gut [die] Minne tut!

1

2

3

Dý vil liebe vñ niht dú gv̄te

der ich ie ze frowē iach

fwc ich an fī trof̄tes mv̄te

dc hat fī v^s vngemach

vñ fpottet min^s klage

eý getōrf̄te ich fī gefscheldē

wūder wolt ich an ir melden

des ich vil dvrch zuht v^s dage

4 v^s] für KLD (HMS). v^s] vor BB.

4

Was tōgt ī dē wildē walde

klein^s vogelline fanc

vñ ir dōne manigvalde

wer feit in d^s vūge dank

dākes ift fo tōb d^s walt

fo ift dc wilde walt gefinde

vō der wilde gar zefwinde húbefchem lone niht

gefalt

Als 2. Strophe BB.

1 tōgt] touc KLD (HMS: vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 4).

1 dē] dem KLD (HMS, BB).

7 In zwei Verse geteilt KLD (HMS).

Diu vil liebe unt niht diu guote,

Die sehr Liebe und nicht Gute,

der ich ie ze vrouwen jach:

die ich immer zur Herrin erklärte:

swaz ich an sie trōstes muote,

was auch immer ich an Trost von ihr begehre,

daz hât sie vür ungemach

das hält sie für lästig

unt spottet mīner klage.

und spottet über meine Klage.

ei, getōrste ich sie geschelden,

Oh, wagte ich [es], sie zu schelten,

wunder wolt ich an ir melden,

Unglaubliches würde ich über sie verraten,

des ich vil durch zuht verdage!

über das ich um [meiner höfischen] Erziehung willen

schweige.

Waz tougt in dem wilden walde

Was nützen im wilden Wald

kleiner vogelline sanc

kleiner Vögelchen Gesang

unt ir doene manicvalde?

und ihre vielfältigen Lieder?

wer seit in der vuoge danc?

Wer sagt ihnen [für] die Kunstfertigkeit Dank?

dankes ist sō toup der walt.

Dank empfindet der Wald nicht:

so ist daz wilde waltgesinde

So ist das wilde Waldgesinde

von der wilde gar zeswinde

durch die Wildheit viel zu ungestüm,

hübeschem lōne niht gestalt!

höfischem Belohnen nicht zugeneigt.

INHALT

Die erste Strophe setzt ein mit dem zunächst für den Hörer recht unverständlichen Stoßseufzer, es sei in den Wald gesungen, dass das Ich die Gnade derer anrufe, die sein Herz schon seit ewig und für immer bezwungen habe. Es setzt sich selbst gleich mit der Nachtigall und lässt damit zunächst ein bekanntes Bild vor den Augen des Hörers entstehen. Das übliche Motiv wird dann jedoch variiert und hebt ab auf das böse Ende ihres vergeblichen Gesangs.

Die zweite Strophe richtet sich direkt an die Frau, der das Ich verbunden ist. Es stellt seine Forderungen und will ihr auf diese Weise deutlich machen, wie sie ihm helfen könnte: Ihre *hulde* ist es, die ihn *vrô* machen könnte, wenn sie sie ihm denn zuteil werden ließe. Sie wäre in der Lage, ihn am *hohen muot* partizipieren zu lassen, also der positiven Grundstimmung der Minnegesellschaft. Letztendlich wäre es auf diese Weise sogar möglich, jene Schmerzen zu lindern, denen sich sein Herz ausgesetzt fühlt. Als Oberbegriff für das richtige Verhalten der Frau und das wünschenswerte Zusammenspiel der beiden Protagonisten wird im Schlussvers dieser Strophe *minne* gewählt.

Mit der dritten Strophe wird die erste inhaltlich wieder aufgenommen. Die pauschale Klage, dass jede Bitte an die Frau vergeblich sei und sich das Ich dieser Beziehung nicht entziehen könne, wird nun das dem Mann falsch erscheinende Verhalten der Frau genauer dargestellt. Sie ist zwar *lieb*, die Eigenschaft *guot* kann ihr jedoch nicht zugesprochen werden, wie der ironisch gemeinte erste Vers mitteilt. Die Frau, die er für sich zur *vrouwe* auf Ewigkeit erklärt hat, schlägt seine Forderungen nicht nur ab, sie fühlt sich sogar belästigt und verspottet ihn überdies. Am liebsten möchte das Ich dieses Verhalten öffentlich an ihr kritisieren, flüchtet sich dann aber in einen Unsagbarkeitstopos, wenn es vorgibt, solches aufgrund seiner *zuht*, also der höfischen Erziehung, nicht zu wagen. Da ihr Gebaren Inhalt und Auslöser des Liedes ist, kann auch hier die Ironie nicht übersehen werden. Inwiefern mit „wüder“ noch darüber hinausgehende Enthüllungen angekündigt werden, bleibt dabei offen.

Die Schlussstrophe bringt die Auflösung und Ausführung des eingangs gewählten Bildes vom ‚in den Wald singen‘. Im „wildē walde“ wird nämlich der abwechslungsreiche Gesang der kleinen Vögel gar nicht wahrgenommen, weshalb ihnen dort auch keinerlei Dank für die von ihnen praktizierte Kunstfertigkeit zuteil werden kann. Die Bewohner des Waldes fühlen sich dazu nicht berufen, *lôn* im höfischen Sinne ist für sie ein Fremdwort.

METRIK

Dies ist das einzige vierstrophige Lied des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS. Dabei umfassen die ersten drei Strophen in der handschriftlichen Überlieferung jeweils acht Verse, während die letzte nur sieben hat. Die Editoren haben deshalb bisher grundsätzlich den offensichtlich fehlenden Reimpunkt im letzten Vers (nach „zefwinde“) emendiert.

Das Versmaß ist trochäisch, diesem werden sämtliche metrisch motivierten Konjekturen unterworfen.¹

Hauptsächlich grammatische Responsionsreime dienen auch in diesem Lied als Mittel der Strophenbindung wie bereits KRAUS festhält.² Sie bilden Verknüpfungen zwischen

- der ersten und der letzten Strophe: „gefʋngē“ (1,1) - „finget“ (1,6) - „fanc“ (4,2);
- der ersten und der dritten Strophe: „klage“ (1,2) / „tage“ (1,4) - „klage“ (3,5) / „v^sdage“ (3,8);
- der zweiten und der dritten Strophe: „mʋt“ (2,5) - „mʋte“ (3,3);
- und schließlich innerhalb der letzten Strophe: „walde“ (4,1) - „walt“ (4,5).

Tongleich ist Lied IV ULRICHS VON LIECHTENSTEIN, das gleichfalls mit einem *walt*-Bild einsetzt, weiter aber keine inhaltlichen Parallelen aufweist.³

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

BODMER/ BREITINGER verzichten auf den Abdruck der zweiten Strophe und setzen an ihre Stelle die vierte. Alle weiteren Editoren folgen hingegen der Handschrift.

1 Vgl. KLD II, S. 505 (dort auch das Versschema); vgl. Weber 1995, S. 129, Anm. 125; vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 2.

2 Vgl. KLD II, S. 505; vgl. auch Weber 1995, S. 128.

3 Vgl. Gisela Kornrumpf: Art. „Der Tugendhafte Schreiber“, In: ²VL Bd. IX, Spp. 1138-1141, hier Sp. 1139.

KRAUS emendiert in 3,4 zu Recht handschriftliches unverständliches „v“ zu „für“, während es sich bei BODMERS/ BREITINGERS „vor“ wohl um einen Druckfehler handelt.¹

In 4,1 folgt KRAUS VON DER HAGENS Vorschlag, das Präterito-Präsens *tugen*, hier in der Form 3.Sg. Ind. Präs. als „tögt“ überliefert, den Regeln der Grammatik folgend zu konjizieren und deshalb Endungslosigkeit herbeizuführen. Diese gilt als Erkennungszeichen der Präterito-Präsentien und stellt damit eine grammatikalische Normalisierung dar.²

Der Schlussvers wird von den Editoren übereinstimmend in zwei Verse geteilt, da ihre Texteinrichtung den Reimworten folgt. Dies wurde auch für den normalisierten Lesetext der vorliegenden Ausgabe übernommen.

STIL

Auffallend häufig finden sich in diesem Lied Alliterationen:

- [f], [z] und [s] werden miteinander verwoben:
 - 1,8: „niht wan fchaden ir f̈vzer fchal“
 - 2,6: „v̈n fenfte fenden fm^szen“
- [w]
 - 4,1: „Was tögt ī dē wildē walde“
 - 4,5-7: „dākes ift fo töb d^s walt / fo ift dc wilde walt gefinde / vō der wilde gar zefwinde[...]“.

Im weiteren Sinne kann auch 2,1: „Wib vor allē g̈vten wibē“ als Alliteration verstanden werden. Die Phoneme stehen zwar weit auseinander, dennoch fällt dem geübten Hörer die Verschmelzung von Wortwiederholung und Alliteration mit großer Wahrscheinlichkeit auf. Dafür spricht, dass auch die anderen Alliterationsbelege eng mit Wortwiederholungen verbunden sind, wie die folgende Auflistung zeigt:

- 4,1/5/6: „walde“ / „walt“ / „walt gefinde“ (eine Wortwiederholung im weiteren Sinne, bei der die Wortart erhalten bleibt und der letzte Beleg zum Kompositum erweitert wird, das zusätzliche Bedeutung durch seine Verwendung im allerersten Vers gewinnt);
- 4,1/6/7: „Was tögt ī dē wildē walde / [...] / fo ift dc wilde walt gefinde / vō der wilde gar zefwinde [...]“ (eine Wortwiederholung, die sich mit dem dritten Beleg zur Figura Etymologica weiterentwickelt);
- 4,4f.: „feit [...] dank“ / „dākes“ (eine Figura Etymologica im weiteren Sinne, in die Epanode hineinspielend).

Zwei rhetorische Fragen stellt das lyrische Ich dem Publikum. Sie folgen direkt aufeinander und werden beide mit Interrogativpronomen eingeleitet:

- 4,1-3: „Was tögt [...]“
- 4,4: „wer feit [...]“.

Ebenfalls zweimal versucht das Ich die *vrouwe* mit Hilfe von Imperativen zur Handlung zu motivieren:

- 2,2: „la mich [...]“
- 2,5: „gib mir [...]“

Es spricht seine Geliebte in diesem Zusammenhang sowohl als „wib“ (2,1) als auch als „frowe“ (2,5) an. In der dritten Strophe hingegen berichtet es dem Publikum über das aus seiner Sicht beklagenswerte Verhalten. Bezeichnet wird sie dafür mithilfe der gängigen Epitheta *liebe* und *guote* (3,1). In der Negierung des Gut-Seins wird der Klagegerund geschickt verpackt.

Die Metaphorik dieses Liedes greift neben dem Bildspenderbereich „Kampf/ Krieg“ mit 1,3f (*twingen*) auch den des „Singvogels“³ auf: In 1,5 und den folgenden Versen bis zum Strophenende setzt sich das Ich mit der „nahtegal“ gleich, deren vergeblicher Gesang ihr keinerlei Nutzen, sondern letztlich nur Schaden bringt. Schon KRAUS⁴ fühlt sich sofort an HEINRICH VON MORUNGEN erinnert. Dieser benutzt das Bild vor allem, um sich von der Nachtigall abzugrenzen, da er seinen *sanc* auf Dauer anlegen und ihn mitnichten durch die Erfüllung enden lassen will, wie es bei dem Singvogel der Fall wäre: „Once

¹ So auch HMS III, 2, S. 681.

² Vgl. PWG, § 269, Anm. 2b.

³ Diese Bezeichnung schlägt Obermaier 1995, S. 328, vor.

⁴ Vgl. KLD II, S. 506. Er nimmt Bezug auf HEINRICH VON MORUNGEN VII, 1,1f.

the bird has gained its mate, it ceases to sing, and this is common knowledge, we are told.“ Dieses Allgemeinwissen basiert darauf, dass eine paarungsbedingte Veränderung der Gesanges tatsächlich feststellbar ist. Im Mittelalter resultierte daraus die Vermutung, sie verlöre ihre sängerischen Fähigkeiten vollständig.¹ Der TUGENDHAFTE SCHREIBER spielt mit dieser Auffassung und

„betont die Vergeblichkeit des Tuns und das schlechte Ende (eventuell eine Anspielung auf die Vorstellung, dass sich die Nachtigall zu Tode singt) [...]“.“²

WORTSCHATZ

Diverse Belege für wiederholt genutzte Wortstämme finden sich:

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
sing-	fanc (4,2)	gefvingē (1,1) finget (1,6)		3
wild-	wilde (4,7)		wildē (4,1) wilde (4,6)	3
dank-	dākes (4,5)		dank (4,4)	2
guot-	dú g̃vte (3,1)		g̃vten (2,1)	2
klag-	klage (3,5)	klage (1,2)		2
muot-	m̃vt (2,5)	m̃vte (3,3)		2
sanft-		fēnfte (2,6)	fānfte (2,8)	2

Figurae Etymologicae und Replicationes in Lied VIII.

Wortwiederholungen werden seltener verwendet und fallen vor allem bei *walt* ins Auge:

Recht auffällig ist die Anrede des weiblichen Gegenübers. Während sie zunächst als „wib“ aus der Menge der „g̃vten wibē“ (2,1) herausgehoben wird, wechselt das Ich in 2,5 zu „frowe“ und greift diesen Terminus nochmals auf, wenn es in 3,2 daran geht, die Beziehungskonstellation zwischen den beiden zu beschreiben: Mit der Formulierung „ze frowē iach“ übernimmt das Ich den aktiven Part.

Wortstamm	Belege	Gesamt
walt	walt (1,1) walde (4,1) walt (4,5) walt gefinde (4,6)	4
herz-	h ^s ze (1,3) h ^s zen (3,7)	2
twing-	betwūgen (1,3) twinget (1,4)	2
vrouw-	frowe (2,5) frowē (3,2)	2
wîp-	wib (2,1) wibē (2,1)	2

Wortwiederholungen in Lied VIII.

- ¹ Vgl. Pfeffer 1985, S. 143, Zitat S. 142. Für den Gebrauch dieses Motivs bei den deutschen Minnesängern sammelt sie Ss. 171-184 Beispiele und zieht daraus das Fazit: „The German poets forged from their familiarity with the literary nightingale and with *luscinia megarhyncha* their own version of the nightingale poem, composed of elements found in Latin and Romance verses and of native Germanic elements as well.“ (ebd. S. 184). Vgl. zur Stelle auch Riecken 1967, S. 160f. und Anm. 140, dem die Zuweisung der *vogellîn* zur höfischen Sphäre besonders wichtig erscheint.
- ² Obermaier 1995, S. 331. Sie verweist S. 221 zu dieser Abwandlung auf KONRAD VON WÜRZBURG, „PARTONOPIER UND MELIUR“ Vv. 123-134 und „DER TROJANISCHE KRIEG“ Vv. 192-205.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Das Lied wirkt in sich sehr geschlossen, weil mit der letzten Strophe der einleitende Vers aufgegriffen und ausführlich erläutert wird.¹ So lange muss der Hörer sich gedulden, bis sich ihm der Sinn der zunächst eher kryptisch anmutenden Aussage erschließt.

Mit den Anfangsversen wird unmissverständlich deutlich, dass es sich um eine Minneklage handelt. Das Ich sieht sich als Klagender, der nach „ir genadē“ strebt. Offensichtlich kann es sich nicht zur Wehr setzen, da die Frau sein Herz bezwungen hat. Ihr Einfluss darauf ist auf die Ewigkeit angelegt, das Ich hat demnach keine Möglichkeit, sich aus dieser misslichen Situation zu befreien.

Eine zentrale Stellung nimmt in diesem Lied die Ironie ein. Über das Lied verteilt finden sich immer wieder Anspielungen auf die Klischees des Minneliedes. Von heutiger Warte aus kann nur vermutet werden, dass innerhalb der Aufführungssituation Maßnahmen getroffen wurden, die diesen Eindruck noch verstärkten.

Bereits das Ende der ersten Strophe spielt mit der bekannten Selbststilisierung eines Sängers als Nachtigall. In diesem Fall geht es weniger um ihren Gesang oder ihre Treue, sondern vielmehr um das Heraufbeschwören von Unheil. Das Ich fühlt sich in diesem Lied offenbar gefangen genommen von der Herrin, vergleichbar einer Nachtigall, die in einen Käfig gesetzt wurde, um die Zuhörerschaft mit ihrem Gesang zu erfreuen.

Analog endet auch die zweite Strophe mit einer Pointe, denn das Ich kann sich lediglich ins einer Phantasie vorstellen, wie sich *minne* anfühlen würde, da die *vrouwe* ihn nicht daran teilhaben lässt. KRAUS vermutet für diesen abschließenden Ausruf einen „schmerzlich-ironisch[en]“ Sinn², der auch gut zum Folgenden passt. So wird am Ende der dritten Strophe die Beziehung zum Publikum deutlich, denn die vom Ich geschilderte Kommunikationssituation bedarf der Öffentlichkeit. Die Abschlussstrophe bewegt sich nur noch in der metaphorischen Sphäre, weshalb dabei auf Ironie verzichtet werden muss.

Diese letzte Strophe ist es, die als eine der wenigen des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS das Interesse der Interpreten geweckt hat. Bereits KRAUS setzt *vrouwe* und *walt* gleich: Sie nähme dann wegen der ihr mangelnden *güete* den Gesang der zarten Vöglein ebensowenig wahr wie der taube Wald. Das ungestüme und ungebärdige Waldgesinde torpediert das gesamte System der höfischen Belohnung, wofür es so gar nicht geschaffen ist. Das Waldgesinde möchte KRAUS als „Vertreter der Dorfpoesie“ enttarnen. Während der TUGENDHAFTEN SCHREIBER ein Vertreter der Hohen Minne sei, nähme es die Gegenposition zu ihm ein.³ Von Barbara WEBER kommt die durchaus berechtigte Frage, um wen es sich denn bei diesen Gegnern eigentlich handeln solle, wenn die gängigen biographischen Angaben zugrunde gelegt würden?

KRAUS zieht WALTHER L 64,31ff. als Quelle heran⁴ und sieht im TUGENDHAFTE SCHREIBER letztlich nur den Nachahmer dieser Verse, sowohl was Wortwahl als auch den Inhalt betrifft und vermeidet auf diese Art eine eindeutige Antwort. Die „Dorfpoeten“ erklären sich offensichtlich aus dieser von ihm gezogenen Verbindung, denn in WALTHERS Schlussstrophe ist die Rede davon, dass es wünschenswert sei, dass „ungefüge“ (5,1) aus dem höfischen Bereich verstoßen werden könnten, und zwar nach Möglichkeit zu den „gebüren“ (5,7), woher sie nach Meinung des Ichs stammen.

KRAUS' Urteil scheint hier zu oberflächlich. Sicherlich wird in beiden Liedern beklagt, dass die Kunstform, der sich das Ich verschrieben hat, nicht auf die gewünschte Gegenliebe trifft. Während der TUGENDHAFTE SCHREIBER dem Bild der kleinen Vögel im Wald die Realität des Ichs in Bezug auf die wenig hilfsbereite *vrouwe* an die Seite stellt, geht es dem Ich bei WALTHER darum, gegen die von ihm metaphorisch umschriebenen Gegner vorzugehen, denn Thema dieses Spruches ist der Broterwerb, nicht ein Minneverhältnis.

Die von KRAUS außerdem postulierte Nachfolge in der Wortwahl ist ebenfalls nur in geringem Maße feststellbar. Kreist WALTHERS Text auch sprachlich durch die Verwendung von Replicationes um *unvuo-ge* und die *ungevüegen*, greift der TUGENDHAFTE SCHREIBER lediglich einmal zum Ausdruck „vüge“ (4,4). Während WALTHER zwei Naturbilder zur Charakterisierung des gegnerischen Verhaltens vor dem Auge des Rezipienten heraufbeschwört, nämlich in der dritten Strophe das der lärmenden Mühle und in der vierten das der laut quakenden Frösche im See, verharret der TUGENDHAFTE SCHREIBER bei seinem Ein-

1 Weber 1995, S. 128, Anm. 152, spricht treffend von einer „Kreisstruktur“.

2 KLD II, S. 506.

3 Vgl. KLD II, S. 506 (dort auch das Zitat).

4 So auch HMS IV, S. 467. Für die vorliegende Arbeit wurde als Textausgabe Walther (Cormeau) gewählt, dort Ton 41.

gangsbild vom *walt*. Den einzigen Berührungspunkt bildet die Nachtigall. Während ihr Gesang ihr beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER nichts einbringen wird, sondern schließlich sogar schaden kann, kapituliert die WALTHERS aufgrund der Frösche, gegen deren Getöse sie nicht anzukommen vermag.

Insgesamt wird deutlich, dass die Interpretation dieses Liedes als schlichte Nachahmung zu kurz greift. Es bestehen zwar durchaus Parallelen und sogar Berührungspunkte, die jedoch bei näherer Betrachtung die Annahme einer stärkeren Abhängigkeit nicht rechtfertigen.

Hier wird deutlich, dass die gern und häufig von den Editoren herangezogenen „vergleichbaren“ Stellen mit kritischem Blick überprüft werden sollten. Bereits beim Vergleich mit der Nachtigall HEINRICHS VON MORUNGEN hatte sich gezeigt, dass die Motivverwendung so stark differiert, dass zumindest nicht von einer einfachen Übernahme gesprochen werden kann.

WEBER entdeckt hier ein weiteres Indiz für die von ihr gehegten Bedenken zur zeitlichen Einordnung des Dichters. Ein passendes Feindbild sieht sie im TANNHÄUSER, der laut eigener Angabe durchaus erfolgreich am Meißner Hof unter Markgraf Heinrich III. († 1288) gesungen hat. Ihrer Meinung wären speziell seine Tanzlieder, die erotische Nuancen aufweisen, Auslöser der vorliegenden Klage.¹

WEBER versteht den *walt* denn auch nicht nur als Metapher für die keine *güete* zeigende *vrouwe*. Die letzte Strophe mache vielmehr deutlich, dass der *walt* das Publikum des Sängers verbildliche, dem er selbst ambivalent gegenüberstehe. Zwar verhält es sich für ihn nicht wunschgemäß, dennoch will und darf er es nicht derart verärgern, dass es sich endgültig von ihm abwendet.² Er kann aber auch nicht umhin, mit dem Lied seinem eigenen Standpunkt Ausdruck zu verleihen:

„Es ist die Forderung nach Anerkennung als Mitglied der höfischen Gesellschaft, nach der ihm zustehenden Position als Sänger und gleichzeitig ein Verteidigen der eigenen, an der Tradition des Hohen Minnesangs orientierten Dichtung gegen die Konkurrenz der *jungen*.“³
[Auszeichnung im Original]

- 1 Vgl. Weber 1995, S. 138, Anm. 154. Der TANNHÄUSER nennt den Markgrafen von Meißen jedenfalls in VI, 27 als Mäzen. Ihre Bedenken fußen auf den von ihr festgestellten Parallelen zum Œuvre GOTTFRIEDS VON NEIFEN, die gegen eine Datierung zur Zeit Hermanns I. sprechen.
- 2 Vgl. Weber 1995, S. 137.
- 3 Weber 1995, S. 137. Den Terminus *jungen* bezieht sie aus Lied VII und sie stehen für die Gegenposition dessen, was der TUGENDHAFTE SCHREIBER vertritt.

IX Der heide

1

Der heide

leide

ift wordē bar mā hōret da

vil manigē fīvzē vogel sang

vil kleide beide

grūn gel rot vñ bla

d^s meie in git def hab er dank

nv wil eī wib niht trōftē mih

fwie d^s fīmermanigē kvmb^s

wendē kan

doch frōit mī h^s ze feltē fīch

1 Der] Diu KLD.

6 gel <wīz> rōt KLD (HMS).

Diu heide

leide

ist worden bar. man hoeret dā

*Die Heide ist des Leides frei geworden. Man hört dort
vil manigen süezen vogelsanc.**sehr viel süßen Vogelgesang.*

vil kleide,

beide

grūen, gel, rōt unt blā,

*Kleider in Fülle, sowohl grün [als auch] gelb, rot und
blau*

der meie in gīt, des hap er danc.

gibt der Mai ihnen. Das sei ihm gedankt!

nū wil ein wīp niht troesten mich.

Jetzt will mich [aber] eine Frau nicht trösten.

swie der sumer

manigen kumber

wenden kan,

*Obwohl der Sommer manchen Kummer [ins
Gegenteil] verkehren kann,*

doch vrōut mīn herze selten sich.

freut mein Herz sich doch nur selten.

2

Dv mīne

finne

vñ ōch ein wib mir hat benomē

da vō ich mv̄s ī forgē lebē

dar īne

ich brīne

vñ fol mir niht zehelfe komē

eī wib dv mag mir frōide gebē

fwie gar ich ften in ir gewalt

wildú reine

fīze alleine

dc ich ir hvlde emb^s ī kurzen iarē wird ich alt

8 diu mir mak vrōude HMS (BB).

11 enber, <vor> jâren KLD.

Diu minne

sinne

unt ouch ein wīp mir hāt benomen,

*Die Minne und eine Frau dazu, die haben mir den
Verstand geraubt,*

dā von ich muoz in sorgen leben.

deshalb muss ich sorgenvoll leben:

dar inne

ich brinne

unt sol mir niht ze helfe komen

*Inwendig brenne ich, dennoch möchte mir eine Frau,
ein wīp diu mac mir vrōude geben.**die mir Freude bereiten könnte, nicht zu Hilfe
kommen.*

swie gar ich sten in ir gewalt

Obwohl ich völlig in ihrem Bann stehe,

wil diu reine,

süeze aleine,

daz ich ir hulde enber.

*will die Reine, einzige Süße, dass ich auf ihr
Wohltollen verzichte,*

in kurzen jâren wirt ich alt.

[dadurch] werde ich vorzeitig alt.

3

Ein lachē

machē

kan ir f̄vzeſ mündel rot

dc es get dvrh dú ôgē min

d^s fachen

krachē

m̄vs dc h^s ze min vō notich wāde es w^s e d^s fvnne ſchinfw^s mir des niht gelöbē wild^s mīne ſtrale

vñ al ir kale

mich t̄vt wūt als fī d^s fendē wūdet vil

7 vō] vor KLD.

12 mich t̄vt] in tuo KLD.

Ein lachen

machen

kan ir süezez mündel rôt,

*Ein Lachen kann ihr süßes rotes Mündchen machen,
daz ez gêt durch diu ougen mîn.**so dass es durch meine Augen geht.*

der sachen

krachen

muoz daz herze mîn von nôt.

*Aus diesem Grunde muss mein Herz vor Not krachen.
ich wāde es waere der sunnenschîn.**Ich vermutete, es wäre der Sonnenschein.*

swer mir des niht gelouben wil,

Wer mir das nicht glauben will:

der minne strâle

unt al ir quâle

mich tuot wunt

*Mich [haben] der Pfeil der Minne und all ihre Qual
verwundet,*

als sie der senden wundet vil.

wie sie viele Sehnsüchtige verwundet.

INHALT

Ein Natureingang bildet die erste Strophe. Die Natur erwacht mit der Ankunft des Mais, der es schafft, sowohl die Heide als auch die Vögel mit neuen Kleidern in den leuchtendsten Farben auszustatten. Dem Sommer wird nachgesagt, er könne so manchen Kummer zum Guten wenden, das Ich jedoch bleibt im Herzen unberührt von dieser Freude allerorten, denn seine positive Stimmung ist abhängig vom Verhalten einer Frau, die ihm jedoch zu seinem Leidwesen keinen Trost gewähren möchte.

In der zweiten Strophe schildert das Ich seinen daraus resultierenden gegenwärtigen Zustand. *minne* und *vrouwe* rauben ihm den Verstand, was zu negativen Begleiterscheinungen führt. So wird das Ich von Sorgen geplagt und es fühlt sich von Flammen verzehrt. Da es völlig in der Gewalt der Frau ist, wird diese Situation andauern, bis sie ihm endlich zu Hilfe kommt. Wenn sie sich weiterhin weigert, ihm ihre *hulde* zukommen zu lassen, wird das Ich vor der Zeit altern, da ist es sich sicher.

Die dritte Strophe beschreibt den konkreten Grund für die Verzweiflung des Mannes. Der lachende Mund der Geliebten bricht ihm fast das Herz, zu dem sie durch seine Augen Zugang zu seinem Innersten hat. Ihm selbst war es zunächst sogar wie der Sonnenschein vorgekommen, also positiv erschienen. Der Abgesang der Strophe dient schließlich der Glaubhaftmachung und Beteuerung des Gefühlszustandes gegenüber jedem, der daran zweifelt. Übergeordnet wird die Schuld nun nicht mehr der *vrouwe* zugeschrieben, sondern der *minne*, die als auslösende Kraft gesehen wird. Mittels ihrer Pfeile macht sie sich die Menschen gefügig und transformiert sie zu „fendē“ (3,12), damit sie sie danach ihren spezifischen Qualen aussetzen kann.

METRIK

Dieses Lied zeichnet sich für die bisherigen Editoren durch den reichen Schatz an Innenreimen aus, mit denen sich BARTSCH 1867 ausführlich beschäftigt.¹ Die Elision erscheint ihm dabei als einer der wichtigsten Hinweise:

„Wenn bei vocalischem Ausgange eines klingenden Reimes das nächste Wort vocalisch anlautet und im Auftakt stehen würde, die entsprechenden Verse der anderen Strophen aber keinen Auftakt haben, so ist das ein Zeichen, daß der vocalische Aus- und Anlaut durch Elision zu vereinigen sind.“²

Da nun ein Ausgreifen der Elision über den tatsächlichen Versschluss hinaus nahezu nie zu beobachten sei, müssten diese klingenden Reime als Innenreime verstanden werden.³ WEBER, die von einer Terzine im Abgesang ausgeht, stellt zudem fest, dass durch diese Technik die Waise elegant aufgefangen wird.⁴

Dieser Auffassung, die sich an KRAUS anschließt, sind die unterschiedlichen Verszahlen der drei Strophen in Edition und Handschrift geschuldet. Während in C anhand der Reimpunkte jeweils zwölf Verse abgeteilt werden,⁵ stellt KRAUS je sieben Verse her und geht damit noch weiter als VON DER HAGEN, der je zehn Verse präsentiert.

Für den Lesetext der vorliegenden Ausgabe werden die Binnenreime durch Einrückung markiert. Der Abgesang wird dreiversig eingerichtet, was dazu führt, dass die letzten Verse der Strophen 2 und 3 gegen die handschriftliche Überlieferung geteilt werden müssen.

KRAUS fragt sich, ob eventuell der unregelmäßige Auftakt in 3,10 Einfügungen in den Versen 1,9 und 2,10 verlange, die durch Schreiberfehler korrumpiert wären.⁶ Dieses Problem entdeckte bereits VON DER

1 Vgl. Bartsch 1867, Ss. 150; 172; 177.

2 Bartsch 1867, S. 148.

3 Vgl. Bartsch 1867, S. 148.

4 Vgl. Weber 1995, S. 129.

5 So auch Weber 1995, S. 129: „[...] die Verse 1 und 3 haben Schlagreime, die sich dazu auch als Mittelreime aufeinander beziehen [...]“. Das einzige Problem wirft in der Handschrift 1,5 auf, denn dort endet die Zeile auf „kleide“ und ohne einen Reimpunkt folgt in der nächsten „beide“. Es kann nicht zweifelsfrei entschieden werden, ob der Reimpunkt bewusst nicht gesetzt, wegen Platzmangels ausgelassen oder durch den Zeilenwechsel stillschweigend als ersetzt angesehen wurde. Da die vorliegende Edition nur Reimpunkte als Zeichen für den Zeilenwechsel interpretiert, bleibt der Vers ungeteilt. Im Lesetext hingegen wird von zwei Versen ausgegangen.

6 Vgl. KLD II, S. 506. Er führt die vorgeschlagenen Konjekturen jedoch nicht durch.

HAGEN, der das Versmaß als jambisch, „[...] in den letzten Zeilen trochäisch nach weiblichen Reimen [...]“ beschreibt¹ und auf einen überzähligen Fuß im letzten Vers der zweiten Strophe hinweist.²

Besonders auffällig ist die einmalige Verwendung aller Reimworte vor dem Hintergrund der anderen Lieder des Tugendhaften Schreibers, in denen Reimresponsionen als strophenbindendes Mittel häufig Verwendung finden.³

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

Gleich zu Beginn des Liedes wird emendiert. Bereits VON DER HAGEN setzt zu Recht statt „der“ „diu“, da „heide“ Femininum ist.⁴ Dem folgt KRAUS und auch der Lesetext dieser Ausgabe.

Die Aufzählung der Farben in 1,6 wird von VON DER HAGEN um „wîz“ ergänzt, KRAUS schließt sich ihm auch hier an.

Die Überfüllung des Verses lässt KRAUS handschriftliches „ī kurzen iarē“ (2,12) in „vor jâren“ konjizieren.

Für 2,8 schlägt VON DER HAGEN eine Umstellung vor und vertauscht Modalverb und Personalpronomen. Eine Begründung bleibt er schuldig. Da die Änderung nicht gekennzeichnet wird, kann es sich auch um einen Lesefehler handeln. KRAUS verzichtet auf einen Kommentar und übergeht die Änderung stillschweigend.

In 3,7 setzt er statt handschriftlichem „vō“ vor, was unnötig ist, da sowohl LEXER als auch BMZ beide Präpositionen in Verbindung mit *krachen* nachweisen können.

Im Schlussvers stört KRAUS die Verwendung des Personalpronomens der 1. Pers. Sg., denn seiner Meinung nach verlangt der Sinn hier nach dem der 3. Pers. Sg. in Form von „in“. Das folgende Verb muss dann entsprechend angeglichen werden, also in „tuo“ konjiziert werden. Aber auch eine andere Interpretation wäre denkbar: Wenn nämlich die Verwundung, die das Ich durch den Pfeil erhält, als Beweis den Ungläubigen gezeigt werden kann.⁵ So scheint eine Konjektur in diesem Falle nicht notwendig zu sein.

STIL

Die von den bisherigen Editoren als Binnenreime aufgefassten Strukturen können mit rhetorischer Terminologie als Paronomasien charakterisiert werden. Im Aufgesang stehen jeweils zwei, die beiden Stollen einleitend, unmittelbar hintereinander, die Bindung ist deshalb sehr eng:

- Strophe 1: „heide“ (1) - „leide“ (2) - „kleide“ (5) - „beide“ (5);
- Strophe 2: „mīne“ (1) - „finne“ (2) - „dar īne“ (5) - „brīne“ (6);⁶
- Strophe 3: „lachē“ (1) - „machē“ (2) - „fachen“ (5) - „krachē“ (6).

Auch im Abgesang wird dieses rhetorische Mittel eingesetzt, wobei die Glieder der Paronomasien dort nicht direkt aufeinander folgen:

- Strophe 1: „fīmer“ (9) - „kvmb“⁷ (10);
- Strophe 2: „reine“ (10) - „alleine“ (11);
- Strophe 3: „ftrale“ (10) - „kale“ (11).

Eine Anapher wird jeweils am Anfang der Verse 1,4 und 1,5 verwendet, beide werden durch „vil“ eingeleitet.⁷

1 HMS IV, S. 468, Anm. 2. Zum metrischen Schema vgl. KLD II, S. 506 und Weber 1995, S. 129, Anm. 124.

2 Vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 4.

3 Vgl. KLD II, S. 506; vgl. auch Weber 1995, S. 128.

4 Vgl. HMS III, 2, S. 680.

5 Es ist nicht endgültig zu klären, ob es sich hier um einen oder mehrere Pfeile handeln soll. Für die Übersetzung wurde die Vorstellung zugrunde gelegt, dass nur ein Pfeil von der *minne* verschossen wird, um das Liebesgefühl auszulösen. Folgerichtig wird „kale“ deshalb auf die *minne* bezogen und nicht - wie es möglich wäre, wenn von mehreren Geschossen ausgegangen werden würde - auf diese Pfeile.

6 Der letzte Beleg wird nicht direkt angeschlossen, eingeschoben findet sich das Personalpronomen der 1. Pers. Sg.

7 Interessanterweise tauchen auch in den Versen 2,4f. und 3,4f. einleitend Ähnlichkeiten auf, für die weder der Begriff der Anapher noch der der Paronomasie passend erscheint: „da“ - „dar“ (2,4f., Unterschied in der Vokallänge); „dc“ - „d“ (3,4f., die Ähnlichkeit kann grammatisch gefasst werden). Auffallend ist, dass auf diese Weise jeweils die beiden Stollen des Aufgesangs aufeinandertreffen.

Eine Farben-Enumeratio findet sich in 1,6. Sie ist vorwiegend asyndetisch aufgebaut und nur das letzte Glied wird mittels „vñ“ angehängt.

2,3 weist ein Apokoinu auf, wenn sich das Verb „hat benomē“ sowohl auf „mīne“ (2,1) als auch auf „wib“ (2,3) bezieht. Da es sich entgegen der grammatikalisch verlangten Pluralform um eine Singularform handelt, muss von einem komplizierten Zeugma gesprochen werden.

Im letzten Vers schließlich wird eine Figura Etymologica im weiteren Sinne verwendet, wenn zunächst „tvt wūt“ und dann „wūdet“ auftritt.

Für die Metaphorik des Liedes wird auf verschiedene Bildspenderbereiche zurückgegriffen:

- „Bekleidung“: „kleide“ (1,5);
- „Kampf/ Krieg“: „fīten in ir gewalt“ (2,9); „ftrale“¹ (3,10); „tvt wūt“, „wūdet“ (3,12);
- „Feuer“: „ich brīne“ (2,6).²

An Motiven findet sich das des Alterns durch unerfüllte Liebe (2,12) und das des in Wahnsinn Verfallens aus demselben Grund (2,1ff.).³

Die erste Strophe bietet einen ausführlichen (sommerlichen) Natureingang, in dem die Parameter Sommer, Vogelgesang und Mai gemeinsam mit der blühenden *heide* zur Situation des Ichs in Beziehung gesetzt werden.⁴

Meie, *heide*, *sumer* und *minne* können aufgrund von Personifikationen selbstständig handeln: Er sorgt für Kleider, sie ist ihres leidvollen Zustandes ledig geworden, er könnte Kummer tilgen (alle Beispiele Strophe 1); sie kann die Sinne rauben (Strophe 2) und verfügt über Pfeile (Strophe 3).

Die Frau, die den Forderungen des Ichs nicht nachgeben mag, wird in diesem Lied nicht direkt angesprochen. Von ihrem Verhalten wird lediglich berichtet und anhand dessen erklärt, wie sie sich gewogen zeigen könnte. Die Interaktion mit dem Publikum erfolgt nicht direkt, beispielsweise durch eine rhetorische Frage oder ähnliches, sondern lediglich indirekt, wenn zum Abschluss die Macht der *minne* denen gezeigt werden soll, die dem Ich nicht glauben.

WORTSCHATZ

Obgleich in diesem Lied offenbar großer Wert auf die Unterschiedlichkeit der Reimwörter gelegt wurde, bei denen sich sonst, bedingt durch die Verwendung von Responsionsreimen, häufig Replicationes oder Wortwiederholungen feststellen ließen, werden auch hier die Kernbegriffe des Minnesangs mehrfach eingesetzt:

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
<i>süez-</i>	f̃vze (2,11)		f̃vzē (1,4) f̃vzel (3,3)	3
<i>vröu-</i>	frōide (2,8)	frōit (1,12)		2
<i>wund-</i>		wūdet (3,12)	wūt (3,12)	2

Figurae Etymologicae und Replicationes in Lied IX.

Als Bezeichnung für die Geliebte wird dreimal „wib“ gewählt, der Terminus *vrouwe* taucht nicht auf. In 2,10f. wird sie darüber hinaus durch ihre Eigenschaften *rein* und *süez* näher charakterisiert.

Für Barbara WEBER ist die Vokabel „krachē“ (3,6) von besonderem Interesse. Sie nimmt deren Ver-

1 Laut Kohler 1935, S. 6, die Waffe, die der *vrouwe* am häufigsten zugeordnet wird. Für die Minne sind *strāle* und *bolz* die einzigen Waffen, diese hat sie wohl von Venus übernommen, ebd. S. 12. Kohler geht davon aus, dass die *vrouwe* sich „immer mehr der Allegorie der Minne nähert und im hohen Minnesang mit ihr identisch wird.“, ebd. S. 12. Die Vagantendichtung weist Venus die Waffen erstmals zu, vgl. ebd. S. 32f.

2 Zur Metaphorik vgl. Weber 1995, S. 130 und Anm. 134 ebd. Vgl. auch Kohler 1935, S. 7, Anm. 5. Sie vermutet dort: „Das Bild rührt wohl von dem fackeltragenden Amor her, der die Schusswunden mit dem Feuer noch schmerzhafter macht.“

3 Vgl. Weber 1995, S. 130. Zum Motiv des Alterns vgl. auch Burdach 1880, S. 144f.

4 Vgl. Weber 1995, S. 130, Anm. 136.

Wortstamm	Belege	Gesamt
<i>wib-</i>	wib (1,8) wib (2,3) wib (2,8)	3
<i>herz-</i>	h ^s ze (1,12) h ^s ze (2,8)	2
<i>minn-</i>	mīne (2,1) mīne (3,10)	2

Wortwiederholungen in Lied IX.

wendung als weiteres Indiz für ihren Vorschlag, den TUGENDHAFTEN SCHREIBER später zu datieren, da sich ihrer Meinung nach dieser Begriff nicht so früh fände, sondern erst mit STEINMAR geläufig würde.¹ Dagegen ist vorzubringen, dass BMZ beispielsweise auch den „IWEIN“ HARTMANN VON AUE in ihren Belegen zum Lemma „krache“ anführen. Eine Entscheidung, wann genau der Ausdruck sich verfestigt hat, ist somit nicht eindeutig zu treffen.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

VON DER HAGEN bringt das Lied in einem Satz auf folgenden Nenner:

„Auch er klaget Liebesleid, dass [...] [der Minne, IL] Pfeil ihn verwundet, und er schleunig altet, während die Haide in Wonne steht [...]“.²

Damit stellt er die verwendeten Topoi in den Vordergrund. Die Ausrüstung der *minne* mit Pfeilen geht zurück bis in die Antike, wo bereits Venus und Amor mit dieser Waffe ausgestattet waren und damit die Liebenden verwundeten. HEINRICH VON VELDEKE schildert mehrfach solche Schussszenen in seinem „ENEASROMAN“ und ist damit wohl derjenige, der das Motiv in der mittelhochdeutschen Literatur fest etabliert. Im weiteren Verlauf konnte es dann auf die *minne* übertragen werden.³

Ein weiterer Topos taucht in der dritten Strophe auf, wenn die Frau lacht. Mit dieser Geste erreicht sie durch die Augen des Mann sein Herz, das sich der dadurch ausgelösten Not nicht entziehen kann. Referiert wird hier die Vorstellung, die Augen dienten als die Einfallstore der *minne*, die so direkten Zugriff auf das *herze* als Sitz der Gefühle hätte. Das Ich befindet sich deshalb in einer von ihm selbst zwiespältig interpretierten Lage. Einesteils bereitet ihm das Lachen der Geliebten eindeutig Schmerzen („krachē“, 3,6), andererseits verwechselte es es mit dem „fvnnē fchin“ (3,8). Diese Metapher ist schwerlich negativ zu verstehen. Es handelt sich also um die typische Situation des Liebenden, der zwar nach den Gunstbeweisen der Geliebten strebt, gleichzeitig aber auch weiß, dass diese ihn immer tiefer in die Verstrickung reißen.⁴

WEBER vermutet in diesem Text einen oppositionellen Aspekt.⁵ Seine Angriffslust richte sich gegen das Publikum und findet ihren Ausdruck in der abschließenden „[...] Wahrheitsbeteuerung [...], die in einem drohenden Ton gehalten ist.“⁶ Bei dieser Interpretation ist zu beachten, dass WEBER sich auf den KRAUS'schen Text stützt und deshalb den Schlussvers in dessen konjiziertem Sinne versteht, also dahingehend, dass der Ungläubige doch am besten selbst einmal der *minne* und deren Unbill ausgeliefert werde. Folgt man hingegen der handschriftlichen Überlieferung, so ist diese Einschätzung nicht zu teilen und die Erwähnung der Verwundung dient zum einen der Darstellung des zugrundeliegenden Minneverständnisses, zum anderen der Illustration des eignen emotionalen Zustandes.

Insgesamt attestiert WEBER dem Lied eine trauernde Nuance, resultierend aus dem Gegensatz zwischen fröhlicher Natur und deprimiertem Ich. Obwohl der Mai nur in diesem Lied des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS derart ausführlich im Natureingang dargestellt wird, hat er mitnichten den sonst häufig imaginierten positiven Einfluss auf das Ich. Nur die *vrouwe* kann Rettung bringen und nur ihre Reaktion ist es, von der das Ich mit all seinem Sein und Streben abhängig ist, die Außenwelt hingegen kann nicht auf ihn einwirken.

1 Vgl. Weber 1995, S. 133, Anm. 143.

2 HMS IV, S. 467.

3 Vgl. beispielsweise „ENEASROMAN“, Vv. 860; 10037.

4 So auch Weber 1995, S. 132.

5 Vgl. Weber 1995, S. 133, Anm. 144. Sie charakterisiert dies als „spruchdichterhafte kritische Haltung“, was ihr zur Bevorzugung didaktischer Inhalte und der von ihr mehrfach identifizierten Sehnsucht nach gesellschaftlicher Akzeptanz gut zu passen scheint.

6 Weber 1995, S. 133.

X Wol dir wibef gûte

Wol dir wibef gûte

dc du bist fo gût

dv nimft hohgemv̄te v̄n gift hohē mv̄t

wol dir hiute wol dir iem^s mere

dv gift al der w^slte frōide v̄n ere

3 hohgemv̄te] ungemüete KLD (HMS).

Ob ich zeigē kūne

wa d^s spiegel fi

al der w^slte wūne

wont vnf nahe bi

feh^t an wibes gv̄te ir ere beide

wa gefach mā beffer ögenweide

5 übergeschriebenes ^t am Seitenrand.

Ich wil wibes ere

fīngē v̄n fagē

v̄n ir h^szen fere

h^szekliche klagē

eine vor in allen ich da meine

ich diene allen frowē dvr fī eine

5 Sehr eng beieinander stehen in und al(Zeilenwechsel)len.

Wol dir, wībes güete,

daz dū bist sô guot!

dū nimst hôhgemüete

unt gîst hôhen muot.

wol dir hiute, wol dir iemer mêre,

dū gîst al der werlde vrōude unt êre.
[denn] du schenkst der ganzen Welt Freude und Ehre.

Ob ich zeigen kunne,

wâ der spiegel sî?

al der werlde wunne

wont uns nâhe bî.

Seht an wībes güete ir êre beide:

Betrachtet sowohl die Ehre als auch die Güte der Frauen:

wâ gesach man bezzer ougenweide?

Wo sah man [jemals eine] größere Augenweide?

Ich wil wībes êre

singen unt sagen

unt ir herzen sêre

herzeclīche klagen.

eine vor in allen ich dâ meine:

ich diene allen vrouwen durch sie eine.
Ich diene allen Frauen allein um ihretwillen.

1

2

3

INHALT

Das Lied setzt ein mit einem Lob der personifizierten weiblichen *güete*. Diese wird zum Superlativ gesteigert durch die Beteuerung, sie sei „fo güt“ (1,2), dass sie für *höhen muot* sorgen könne. Gleichzeitig wirkt sie scheinbar ausgleichend, nimmt sie doch „hohgemvte“ (1,3). Darum hat der Lobgesang nicht nur heute Gültigkeit, sondern immerwährenden Bestand. Der Schlussvers konkretisiert dann auch noch, was unter *höhen muot* genau zu verstehen ist: *vröide* und *êre* nämlich.

In der zweiten Strophe interagiert das Ich konkret mit dem Publikum. Dieses hat ihm offenbar eine Frage gestellt, nämlich die nach dem „spiegel“ (2,2), den es gern sehen würde. Dieser ist für das Ich die Wonne der Welt und ganz in der Nähe. Deshalb kann das Ich sein Publikum auffordern, sowohl *güete* als auch *êre* direkt anzusehen und es um Zustimmung heischend fragen, ob jemals etwas diesen Anblick übertreffen konnte.

Die letzte Strophe nutzt das Ich zur Formulierung seiner zukünftigen Aktivitäten. Zum einen will es für die weibliche *êre* singen und das Wort führen, zum anderen jeglichen Herzschmerz ihrerseits beklagen. Der Abgesang macht deutlich, dass das Ich seine *vrouwe* über alle anderen Damen stellt. Diese in ihrer Gesamtheit sind dennoch das Ziel seiner zuvor beschriebenen Tätigkeiten, die nun als *dienen* zusammengefasst werden. So dient er seiner *vrouwe* schließlich durch den Dienst an allen.

METRIK

Lied X ist dreistrophig und sechsversig. In der handschriftlichen Überlieferung bildet Strophe 1 die Ausnahme, die nur fünf Verse umfasst. Es fehlt der Reimpunkt zur Unterteilung des zweiten Stollens des Aufgesangs.

KRAUS referiert HEUSLERS Charakterisierung, der starke Ähnlichkeit mit der Rabenschlacht-Strophe feststellt,¹ während VON DER HAGEN sich darauf beschränkt, die Verse zu den rein trochäischen zu zählen.²

Anfangs- und Schlussstrophe sind durch Reimresponsionen im weiteren Sinne verknüpft. KRAUS bezeichnet 1,4/5 und 3,1/3 als „Echo“.³

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

Die einzige Konjektur findet sich in 1,3, wo KRAUS in Nachfolge VON DER HAGENS handschriftliches „hohgemvte“ zu „ungemüete“ ändert. Keiner der Editoren kommentiert diesem Eingriff, vermutlich, weil er ihnen aus semantischen Gründen unumgänglich schien.

Probleme bereitet die Stelle, weil beide Begriffe zumeist synonym für das Bedeutungsfeld ‚Hochgestimmtheit‘ gebraucht werden. Dies mutet in der Tat im vorliegenden Zusammenhang unlogisch an, weil die *güete* hier das eine nehmen und das andere geben können soll. So erscheint die Ersetzung von *höchgemüete* durch das Antonym *ungemüete* angeraten. Eine weitere Möglichkeit eröffnet sich jedoch, wenn „hohgemvte“ hier im Sinne von *höchmuot*, ‚Hochmut‘, also *superbia*, verwendet wird.⁴ In diesem Fall wäre von einem Wortspiel auszugehen, das dem Stil des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS durchaus entspräche.

STIL

Insgesamt können drei *Figurae Etymologicae* ausgemacht werden:

- 1,1f.: „güte“ / „güt“;
- 1,3: „hohgemvte [...] hohē mv̄t“;
- 3,3f.: „h^szen“ / „h^szekliche“.

Ein interessantes Wiederholungsparadigma bieten die Verse 1,1 / 2,5 / 3,1. Während die erste Strophe „wibef güt“ und die letzte „wibes ere“ nennt, kombiniert die Mittelstrophe beides.⁵ Die Strophen gehen

1 Vgl. KLD II; S. 506. Sein metrisches Schema findet sich ebd. Vgl. dazu Weber 1995, S. 129, Anm. 125.

2 Vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 2.

3 KLD II, S. 506. Vgl. dazu auch Weber 1995, S. 128. In Anm. 117 ebd. weist sie darauf hin, dass die Reimresponsionen nur im Ansatz realisiert wurden.

4 *höchgemüete* ist in dieser Bedeutung nicht durch Lexer oder BMZ nachgewiesen. Es müsste überprüft werden, inwieweit es sich bei den Belegen dort um Konjekturen handelt. Möglicherweise zeichnet die handschriftliche Überlieferung ein anderes Bild.

5 Vgl. Weber 1995, S. 128.

so eine enge Verbindung miteinander ein.

Auch auf der phonetischen Ebene wird das Mittel der Wiederholung eingesetzt:

- mit der [w]-Alliteration in 2,3f. und
- der [z]-Alliteration in 3,2 (eventuell kann auch 3,3 „fere“ hinzugezählt werden, allerdings steht dies erst am Versende).

Die Zwillingsformeln benennen in einprägsamer Weise die wichtigen Komponenten des Minnesangs:

- 1,5: „frōide vñ ere“;
- 3,2: „fingē vñ fagē“;
- 2,5: „gŷte ir ere beide“ (leicht variiert, aber dennoch ein erkennbares Paar).

frōide unt êre sind das Ziel, dass das Ich mithilfe der *güete unt êre* der *vrouwe* erreichen möchte, dafür dient es ihr mit *singen unt sagen*.

Parallelismen bilden die aufeinander folgenden Verse

- 1,3: „dv nimft hohgemŷte vñ giŷt hohē mv̄t“ (mit Apokoinu),
- 1,4: „wol dir hiute wol dir iem^s mere“.

Anaphern werden sowohl in der ersten als auch in der letzten Strophe jeweils am Verseingang verwendet:

- 1,1/4 „wol“ und
- 3,1/6 „ich“.

Auf diese Weise werden die Strophen mit einer Art Rahmen versehen. Vergleichbares weist die mittlere Strophe auf, denn darin werden sowohl im ersten als auch im letzten Vers jeweils rhetorische Fragen gestellt. Genauer kann 2,1f. als Subiectio, also eine vom Publikum gestellte Frage, der sogleich eine Antwort beigefügt wird, und 2,6 als Interrogatio, die schlichte Frage des Ichs, definiert werden.¹ Mit dieser Strophe verlässt das Ich den abgegrenzten Raum der Zweierbeziehung und interagiert mit der Außenwelt. Dies wird zusätzlich fassbar durch den Imperativ „feht“ (2,5).²

Abschließend sei auf die Personifikation der weiblichen *güete* hingewiesen, die sich durch die gesamte erste Strophe zieht.

WORTSCHATZ

Die genannten Wiederholungsfiguren lassen sich in den beiden folgenden Tabellen zusammenfassen:

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
guot-	gūte (1,1) gŷte (2,5)		gūt (1,2)	3
herz-	h ^s zen (3,3)		h ^s zekliche (3,4)	2
muot	hohgemŷte (1,3) (hohē) mv̄t (1,3)			2

Figurae Etymologicae in Lied X.

Einen Sonderfall bei den Wortwiederholungen bildet der letzte Beleg, bei dem es sich um eine ganze Phrase handelt.

Die Frau, deren positive Eigenschaften das Ich preisen will, wird nicht direkt angesprochen. Die Wesenszüge werden jeweils mit „wibes“ verbunden, um ihre Allgemeingültigkeit darzustellen. Erst im Schlussvers findet dann „frowē“ Verwendung, wobei der Begriff dort mit dem Terminus technicus *diēnen* verbunden wird.

Wortstamm	Belege	Gesamt
wīp	wibef (1,1) wibes (2,5) wibes (3,1)	3
êr-	ere (1,5) ere (2,5)	2
	al der w ^s lde (1,5) al der w ^s lde (2,3)	2

Wortwiederholungen in Lied X.

1 Vgl. zur Subiectio Lausberg ³1990, §§ 771-775; vgl. zur Interrogatio Lausberg ³1990, §§ 767-779 und umfassend Karl Schöppsdau: Art. „Frage, rhetorische“. In: HWRh Bd. III, Spp. 445-454.

2 Vgl. Eisbrenner 1995, S. 416f.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Das kurze Lied ist als lehrhaft zu charakterisieren.¹ Nach einem regelhaften und allgemein gehaltenen Frauenpreis unterrichtet das Ich seine Zuhörer über das Wesen des Minnedienstes. Das Ich nimmt die Position des Wissenden ein und zeigt, dass es über weitreichende Kenntnisse verfügt und deshalb auch zu Recht in der Lage ist, das Publikum zu belehren.² Die konkrete Interaktion findet in der zweiten Strophe statt, wenn das Ich einleitend eine an ihn gerichtete Frage wiederholt. Deutlich wird hier der Rollenspielcharakter des Minnesangs. Deutlich wird auch, dass von einem gemischten Publikum ausgegangen werden muss. Das männliche Sänger-Ich fordert seine männlichen Zuhörer auf, die weiblichen anzusehen, denn sie sind der gesuchte *spiegel*. Dies korrespondiert mit dem Liedschluss, in dem der Dienst an allen Frauen letztlich nur der eigenen *vrouwe* gelten soll.

Auf diese Weise gewinnt der vorher allgemein gehaltene Frauenpreis an Plastizität. Eine solche Konkretisierung eines theoretischen Sachverhalts ist ein typischer Kunstgriff der Didaktik. Die Verwendung des Begriffes *spiegel* verstärkt den lehrhaften Charakter des Liedes zusätzlich, weckt er doch Assoziationen an die bis in die Antike zurückgehende Spiegelliteratur. Diese Metaphorik verweist aber auch auf HEINRICH VON MORUNGEN, denn der Glanz und die Reflektionseigenschaften des Materials korrespondieren hervorragend mit seiner Vorliebe für die Gleichsetzung von *vrouwe* und Licht. Eine sehr ähnliche Formulierung findet sich in einem seiner Lieder:

„wan durch schouwen
sô geschuof si <got> dem man,
Daz si waer ein spiegel, al der werlde ein wunne gar.“ (XVIII,3,3ff.)

Die dritte Strophe ist dann ganz auf das Ich und seine Gefühlswelt konzentriert. Es schildert sein Lebensziel, sich ganz und gar dem Frauendienst zu widmen und lässt sein Lied schließlich in einer Liebeserklärung an seine *vrouwe* gipfeln.³

1 Vgl. Weber 1995, S. 136.

2 Vgl. Weber 1995, S. 136.

3 Vgl. Weber 1995, S. 136; paraphrasiert bei HMS IV, S. 468.

XI So wol der liebē sv̄m^s wūne

So wol der liebē sv̄m^s wūne

wc fī d^s w^slte frōide git

fwie lützel fī mih frōwen kv̄nne

ie doh so laffe ich ane nit

ob al dú welt mit vrōidē lebet

v̄n dú nahtegal ī hohem mv̄te fīngēt

fwie gar ir mv̄t in frōidē fwebet

īft dc mir d̄v wolgetane frōide bringet

an der so gar min frōide ftat

so īft doch min frōide ir frōidē vngelich

wā fwēne ir frōide ein ende hat so bī ich wil dú

gūte frōidenrich

2 wc korrigiert über dc

3 mih ftæwen BB. [Druckfehler?]

Sô wol der lieben sumer wūne,

*Gepriesen sei die liebe Sommerwonne,
waz sie der werlde vrōude gīt!*

was sie der Welt für Freude bereitet!
swie lützel sie mich vrōuwen kunne,

*Obwohl sie mich nur wenig zu erfreuen vermag,
iedoch sô lâze ich âne nit,*

habe ich nichts dagegen,
ob al diu werlt mit vrōuden lebet

wenn die ganze Welt voller Freude lebt
unt diu nahtegal in hôhem muote singet.

und die Nachtigall in fröhlicher Stimmung singt:
swie gar ir muot in vrōuden swebet

So, wie ihre Stimmung in Freuden taumelt,
ist daz mir diu wolgetâne vrōude bringet,
an der sô gar mîn vrōude stât.

*so bringt die Schöne, Grund meiner Freude, mir
Freude.*

sô ist doch mîn vrōude ir vrōuden ungelich,

Dennoch ist meine Freude ihrer Freude ungleich,
wan swenne ir vrōude ein ende hât

denn wenn ihre Freude ein Ende hat,
sô bin ich, wil diu guote, vrōudenrîch.

dann bin ich, gestattet es die Gute, freudetrunken.

1

2

Si lat mir in den fendē rúwē

ane allē troft ze lāge vrist

fwie ich fī meine doh mit trúwē

vil gar ane allē valschē lift

fī wenet lihte dc mir

niht en wone stetekliche in minē mv̄te

dc ich fī fo lange v^sbir

dc en meinet niht wā valscher lúte hūte

fī fol dc wiffen fwa ich bin

dc ich ir niht v^sgeffē kan

fī ist mines h^szen kúnigin

vñ ich ir lobes steter dienest man

1 den] dem HMS (BB).

5 daz <si> mir KLD (HMS).

7 ich ¬sô lange si¬ verbir KLD.

10 ir <niemer> niht KLD.

Sie lât mir in den senden riuwen

*Sie lässt mich in der sehnsüchtigen Betrübnis
âne allen trôst ze lange vrist,*

*zu lange Zeit ohne allen Trost,
swie ich sie meine doch mit triuwen*

*obgleich ich sie so gänzlich
vil gar âne allen valschen list.*

*ohne jegliche falsche Hinterlist treu liebe.
sie wænet lihte daz mir*

*Sie glaubt vielleicht, dass [sie]
niht enwone stæteclîche in mînem muote.*

*nicht ständig in meinem Herzen wohnt:
daz ich sie sô lange verbir,*

*dass ich sie so lange meide,
daz enmeinet niht wan valscher liute huote.*

*das ist begründet in nichts [anderem] als [in] der
Bewachung [durch] falsche Leute.*

sie sol daz wizen, swâ ich bin,

*Sie soll das wissen, dass, wo auch immer ich bin,
daz ich ir niht vergezzen kan:*

*ich sie nicht vergessen kann:
sie ist mînes herzen kúniginne*

*Sie ist meines Herzens Königin
unt ich ir lôbes stæter dienst man.*

*und ich [ihr in] ihrer Lobpreisung beständiger
Dienstmann,*

Si wūder reine wol gemṽte
 kan all^s dinge maffe han
 des fol fī mīnekliche gūte
 ouch eine maffe an mir began
 ṽn gebe mir eteflichē troft
 dc ich vō fēden forgen w^sde enbunden
 als ich denne wurde erlost
 fo vrōwe ich mich
 ir troftes zallen stundē
 fī trōfte aleine fo bin ich
 an vrōidē tot fwie vil vns blvmē kvmet
 owe wan trōftet fī nv mih
 fit ir troft mir fo wol ze vrōidē frvmt

6 von <mīnen> senden KLD.

7 ich <der> denne KLD.

8 sō <ge>frōiwe KLD

13 sīt ¬mir ir trōst¬ sō KLD.

Sie wunder reine, wol genuote
Sie [, die] außergewöhnlich Reine, ganz Wohlfallende,
 kan aller dinge māze hān.
kann in allen Sachen māze haben,
 des sol sie minneclīche guote
deshalb soll die liebevolle Gute
 ouch eine māze an mir begān
auch bei mir für māze sorgen
 unt gebe mir eteslīchen trōst,
und mir irgendeinen Trost geben,
 daz ich von senden sorgen werde enbunden.
damit ich von sehnsüchtigen Sorgen befreit werde.
 als ich denne wurde erlost
Wenn ich dann erlost werde,
 sō vrōiwe ich mich ir trōstes zallen stunden.
dann erfreue ich mich ihres Trostes zu allen Zeiten.
 sīn trōste aleine, sō bin ich
Tröstet sie mich [hingegen]nicht, dann bin ich
 an vrōuiden tōt, swie vil uns bluomen kumet.
an Freuden tot, wie viele Blumen uns auch blühen
mögen.
 owê wan trōstet sie nū mich,
Oh weh, wann tröstet sie mich denn nun,
 sīt ir trōst mir sō wol ze vrōiden frumt?
da mir der Trost derart viel Freude bereiten würde?

INHALT

Das Ich klagt einem nicht näher definierten Publikum sein Leid. Nach einem Preis der sommerlichen Jahreszeit, die die ganze Welt betören kann, stellt es sogleich klar, dass es selbst an dieser *vröude* keinen Anteil hat. Trotzdem kann es dem Rest der Welt neidlos die *vröude* gönnen, ebenso der Nachtigall, die fröhlich singt. Hier findet das Ich einen Anknüpfungspunkt, denn was der Sommer für die Nachtigall ist, wäre die *vrouwe* für ihn. Allerdings muss es sich auch von dem Singvogel absetzen, denn die angestrebte Erfüllung hätte auf beide unterschiedliche Auswirkungen. Während der Vogel seinen Gesang einstellen müsste, hätte das Ich den Gipfel der *vröude* erreicht.

In der zweiten Strophe versucht das Ich, eine Begründung für das abweisende Verhalten der *vrouwe* zu finden. Es macht ihn sehr traurig, da sie ihn seit langer Zeit ohne ein Zeichen lässt. Der Mann charakterisiert seine Liebe zu ihr als treu und ohne jede Hinterlist. Er kann nur vermuten, dass die *vrouwe* an seiner Beständigkeit zweifelt, weil er ihre Gegenwart meiden muss. Er hat dafür aber eine Erklärung, denn er wird durch die *huote* daran gehindert. Er selbst ist mit dieser Einrichtung nicht einverstanden, was seine nähere Beschreibung der handelnden Personen als *valsche liute* deutlich macht. Im Abgesang versichert er der Frau, dass er statt in der Realität in Gedanken ständig bei ihr ist. Schließlich ist sie die Herrscherin seines Herzens und er selbst hat sich ihr als Dienstmann verschrieben. Seinen Dienst übt er durch ihr Lob aus.

Die letzte Strophe stellt die Fähigkeit der *vrouwe* zur *mâze* in den Mittelpunkt. Diese soll sie nicht nur in ihrem Bereich ausüben, sondern auch dem Ich zukommen lassen. Durch den ihre *mâze* zeigenden *tröst* würden die Sorgen des Sängers gelindert werden, da er sich daran für immer erfreuen könnte. Verzichtet sie hingegen darauf, droht dem Ich der Tod, an dem auch die ihn in der Eingangsstrophe geschilderte umgebende lebensbejahende Jahreszeit nichts ändern kann. Mit den beiden Schlussversen formuliert das Ich ganz konkret und sehr flehentlich seine Frage nach dem „Wann?“.

METRIK

Drei Strophen von unterschiedlicher Länge, nämlich elf, zwölf und 13 Verse, verbindet die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT zum letzten Minnelied des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS. Die bisherigen Editoren glätteten auf durchgängig zwölf Verse, da offensichtlich in 1,11 nach „hat“ der Reimpunkt fehlt, während in 3,8 des Guten zuviel getan wurde. Der Schreiber hatte vielleicht schon den übernächsten Vers im Blick und sah den Reim.

KRAUS bemerkt den „weitausladende[n] Bau“, denn neben Lied IX verfügt dieses über die längsten Strophen.¹

Die einzelnen Strophen sind mittels vorwiegend grammatischer Responsionsreime eng miteinander verbunden:

- die erste und die zweite Strophe: „kvnne“ (1,3) - „kan“ (2,10);
- die erste und die dritte Strophe: „hat“ (1,11)² - „han“ (3,2);
- die zweite und die dritte Strophe sogar mehrfach:
 - „mir“ (2,5) - „mich“ (3,8);
 - „m̃vte“ : „h̃ute“ (2,6/8) - „gem̃vte“ : „g̃üte“ (3,1/3);
 - „kan“ : „man“ (2,10/12) - „han“ : „began“ (3,2/4)³ (sichtbar wird gleichzeitig eine indirekte Verbindung zur ersten Strophe).

Der überlieferte Text ist metrisch holprig, was für die zahlreichen Konjekturen vor allem in den Strophen 2 und 3 verantwortlich ist. Bereits VON DER HAGEN war der Wechsel zwischen Jamben und Trochäen im Abgesang (dort zweiter und vierter Vers) aufgefallen und er weist besonders darauf hin, dass sich die Schlussstrophe dieser Form der Variation entzieht.⁴

1 KLD II, S. 507. Dort auch sein metrisches Schema; zu diesem vgl. auch Weber 1995, S. 129, Anm. 125.

2 Da offensichtlich ist, dass hier der Reimpunkt vergessen wurde, kann dieser Beleg mit aufgenommen werden.

3 Vgl. KLD II, S. 507. Zum letzten Beleg verweist er darauf, dass sich auch in anderen Liedern des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS Reime auf „-an“ : „-ân“ finden, ebd., Anm. 1. Vgl. auch Weber 1995, S. 128, zur Reimresponsion.

4 Vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 2.

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

In 2,1 korrigiert KRAUS einen Lesefehler VON DER HAGENS, der, Bodmer/ Breitinger folgend, „dem“ statt „den“ abgedruckt hatte.

In 2,5 hingegen wiederholt KRAUS wie schon sein Vorgänger das Personalpronomen „si“. Diese Emendation ist aus syntaktischen Gründen notwendig, da sonst dem Nebensatz das Verb fehlen würde. Deshalb wird dieser Eingriff auch in den normalisierten Lesetext der vorliegenden Ausgabe übernommen.

Um den Auftakt zu erzwingen, stellt KRAUS in 2,7 um. Seine Begründung dafür zieht er aus der sonst fehlenden Ästhetik. Bereits VON DER HAGEN konstatiert einen fehlenden Versfuß in 2,10.¹ KRAUS fügt „niemer“ vor „niht“ ein und verdoppelt so die Negation.²

In der dritten Strophe ist es hauptsächlich die zweite Hälfte, deren metrische Unzulänglichkeiten KRAUS bemängelt und bei denen er Abhilfe zu schaffen sucht.

So fügt er in 3,6 „mînen“ ein, was was unnötig ist, denn die Zuordnung ergibt sich auch so eindeutig. Gleichzeitig moniert er im Kommentar, der Vers sei insgesamt einen Takt zu kurz „[...] und um den Auftakt zu lang.“³ weshalb seiner Meinung nach eigentlich ein „noch“ nach dem Personalpronomen fehle, das er in seiner Ausgabe dann doch nicht einsetzt.

Im folgenden Vers erzeugt er einen Auftakt, indem er „der“ einfügt und so den bereits sehr deutlichen Rückbezug auf den vorherigen Vers eindeutig macht.

3,8 (in der vorliegenden Ausgabe gemeinsam mit 3,9 zu lesen) erscheint ihm wiederum einen Takt zu kurz. Hier genügt ihm aber die Präfigierung des Verbs zur Herstellung metrischer Regelmäßigkeit.

Im letzten Vers muss er noch einmal eingreifen, da seiner Ansicht nach durch eine Umstellung der Ton des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS besser getroffen werden kann.⁴

STIL

Das Lied hat erstaunlich wenige stilistische Kunstgriffe zu bieten.

Der mit dem Eingangsvers beginnende sommerliche Natureingang bleibt wenig ausführlich. In 1,5ff. ist die Rede von der aufgrund der Jahreszeit positiv gestimmten „welt“ und der Nachtigall, deren Singen als Bild dient.⁵ Zwar identifiziert sich das Ich zunächst mit ihr, es möchte sich aber von ihr distanzieren, wenn sein Wunsch nach *vröude* sich erfüllt.⁶

Das Lied endet schließlich mit einer rhetorischen Frage, die an die anfangs erwähnten Folgen des Sommers anknüpft. Damit soll erkundet werden, wann die *vrouwe* dem Ich zur entsprechenden Stimmungslage verhelfen wird.

Die Geliebte wird durch Antonomasien bezeichnet. Sie wird nirgends direkt angesprochen, sondern das Ich berichtet von ihr und wechselt dabei zwischen Personalpronomen und substantivierten Eigenschaftsbeschreibungen:

- 1,8: „dý wolgetane“
- 1,11: „dú gûte“
- 3,1: „Si wüder reine wol gemvte“ (zwei Antonomasien hintereinander in asyndetischer Reihung),
- 3,3: „fî mînekliche gûte“ (die in 1,11 zugeschriebene Eigenschaft wird präzisiert durch Kombination mit dem adjektivischen Kernbegriff des Minnesangs).

Dazu kommt in 2,11 „mines h^s zen künigin“, eine weitere Umschreibung für die *vrouwe*, bei der nicht nur auf ein typisches Epitheton zurückgegriffen wird, sondern die emotionale Bedeutung der Geliebten für das Ich Ausdruck findet. Betroffen ist demnach sein Herz und über dieses Herz übt sie die alleinige Herrschaft aus.⁷

1 Vgl. HMS IV, S. 468, Anm. 4.

2 Zur doppelten Negation vgl. PWG § 438.

3 KLD II, S. 507.

4 Vgl. KLD II, S. 507.

5 Vgl. Weber 1995, S. 130, Anm. 136.

6 Wie schon in Lied VIII wird mit dem bekannten Nachtigall-Motiv gespielt. Vgl. dazu auch HMS IV, S. 467.

7 Vgl. Weber 1995, S. 130, Anm. 135, die hierzu auf den Herrschervergleich hinweist.

Zu erwähnen bleibt eine für ein Klagelied konventionelle [z]-Alliteration:

- 3,6: „fēden forgen“

Möglicherweise macht der Dichter in diesem Lied deshalb so wenig Gebrauch von rhetorischen Mitteln, weil er die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die beiden zentralen Termini des Textes lenken möchte: *trôst* und *vrōude*.¹

Siebenmal findet das Substantiv *vrōude* in der ersten Strophe Verwendung, und zwar jeweils als vorletztes Wort im Vers, gefolgt von einem Verb (Ausnahmen bilden die Verse 1,10f.). Diese Konstruktion wird im Schlussvers des Liedes nochmals aufgenommen und damit formal der Kreis geschlossen.²

In der zweiten Strophe wird *vrōude* gar nicht verwendet, jedoch erstmals *trôst* (2,2). Die dritte Strophe schließlich vereint beides, indem beide Termini in recht regelmäßiger Abwechslung gesetzt werden. Hier findet sich auch der mehrfache Wechsel der Wortarten, der in der ersten Strophe nur einmal auftaucht.

WORTSCHATZ

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
vrōu-	frōide (1,2) vrōidē (1,5) frōidē (1,7) frōidē (1,8) frōide (1,9) frōide (1,10) frōidē (1,10) frōide (1,11) vrōidē (3,11) vrōidē (3,13)	frōwen (1,3) vrōwe (3,8)	frōidenrich (1,11)	13
trôst-	troft (2,2) troft (3,5) troftes (3,9) troft (3,13)	trōfte (3,10) trōftet (3,12)		6
muot-	mÿte (1,6) mÿt (1,7) mÿte (2,6) dû (wol) gemÿte (3,1)			4
stæc-			ftetekliche (2,6) fteter (2,12)	2

Replicationes in Lied XI.

Wortstamm	Belege	Gesamt
guot-	dù gûte (1,11) [dù] gûte (3,3)	2
mâz-	maffe (3,2) maffe (3,4)	2
mein-	meine (2,3) en meinet (2,8)	2
valsch-	valfchē (2,4) valfcher (2,8)	2
werlt-	w ^s lte (1,2) welt (1,5)	2

Wortwiederholungen in Lied XI.

Auffallend ist die bereits erwähnte Häufung des Wortstammes „vrōu-“ gefolgt von „trôst-“..

Bei den Wortwiederholungen hingegen finden sich durchgehend wenige Belege, die jedoch bis auf die für den Wortstamm „guot-“ eng beieinanderstehen.

¹ Vgl. KLD II, S. 507; vgl. auch HMS IV, S. 468, der sich auf *vrōude* in der ersten Strophe beschränkt; vgl. auch Weber 1995, S. 130.

² Die Kreisstruktur erkennt schon Weber 1995, S. 132.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Das Ich trägt eine Minneklage vor, die sich nicht direkt an die betreffende *vrouwe* richtet, sondern einem nicht weiter greifbaren Publikum die Situation schildert.¹

Ausgangspunkt ist die sommerliche Natur, die die ganze Welt erfreuen kann. Nur das Ich muss sich ausnehmen, da seine Stimmung durch die Frau bestimmt wird. Diese aber verwehrt ihm den Zugang zur *vröude*, indem sie ihm den *trôst* verweigert. Barbara WEBER hält deshalb die Naturschilderung für ein schiefes Bild, denn sie erwartet eigentlich eine Parallele zur Beziehung zwischen Mann und Frau. Sie charakterisiert das Lied als paradox, da ihr auch das auffällige Spiel mit *vröude* und *trôst* in diese Richtung zu weisen scheint. Das gehäufte Auftreten ließe eher ein Lied über erfolgreiches Werben als ein Klagelied vermuten.²

In diesem Lied erregen zwei termini technici des Minnesangs die Aufmerksamkeit, die sich sonst nicht beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER finden, nämlich *huote* und *mâze*.

Im donauländischen Minnesang spielen die *huote* und die diese ausübenden *merkære* eine wichtige Rolle. Sie halten den Mann fern von der Geliebten und ziehen sich deshalb Kritik und Zorn zu, dennoch akzeptiert das Ich letztlich ihre Anwesenheit. Diese Einstellung verliert sich im Lauf der Zeit, weil der *huote* keine Notwendigkeit mehr zugesprochen wird. GOTTFRIED VON STRASSBURG widmet sich diesem Thema ausführlich im bekannten *huote*-Exkurs des „TRISTAN“. Er schildert darin auch das Ideal der Minnedame, die keinerlei *huote* von außen mehr benötigt, sondern die Kontrolle über ihr Verhalten in Liebesdingen selbst übernehmen kann.³ Dasselbe Ideal scheint dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER hier vorzuschweben, da er die *huote* Ausübenden als *valsche liute* bezeichnet. Seiner Meinung nach benötigt seine *vrouwe* also niemanden, der ihr Verhalten reglementiert, womit er sie ethisch-moralisch aufwertet. Dass er nicht nur von der *huote* als abstrakter Einrichtung sondern sie durch die Personenbezeichnung konkretisiert, ist durchaus eine Besonderheit.

Winfried HOFMANN beschäftigt sich mit der lexikologischen Ebene des Motivs „Minnefeinde, Minnefeindschaft“ in der deutschen Liebesdichtung von seinen Anfängen im 12. bis zu seinem Verblassen im 13. Jahrhundert. Er verfolgt dafür die Verwendung der Morpheme /nîd/, /haz/, /huot/ und /mer(e)k/ über den gewählten Zeitraum in den „TRISTAN“-Romanen GOTTFRIEDS und EILHARTS und rund 25.000 Minnesangstrophen. /huot/ stellt dabei insofern einen Sonderfall dar, da es nicht auf eine negative Bedeutung festgelegt ist, sondern vielmehr häufig eine positive aufweist. Dies zeigen die gesammelten Belege deutlich: Von insgesamt 203 tragen nur 57 eine minnefeindliche Bedeutung, die anderen hingegen die des positiv besetzten (Be)schützens.⁴ Der TUGENDHAFTE SCHREIBER gehört mit seinen *liuten* zu den wenigen Dichtern gehört, die dies tun, denn nur zwölf der von HOFMANN eruierten 57 Belege dokumentieren eine derartige direkte Personenbezeichnung.⁵ Der Wertungsbegriff *valsch* setzt sich erst seit etwa 1200 im Minnesang durch, zuvor tendiert man bei der Einschätzung minnefeindlicher Personen und/ oder ihrer Verhaltensweisen zur Vokabel *bôs*. Interessanterweise dienen beide Attribute gar nicht der Charakterisierung der von HOFMANN untersuchten Morpheme, sondern leisten eine solche erst indirekt über die nähere Beschreibung der handelnden Personen oder ihrer Tätigkeiten. HOFMANN erschließt aus diesem Mangel an Formeln, dass die Dichter freie Hand dabei hatten und sich keine festen Konventionen etablierten.⁶

Die Schlusstrophe beschreibt die *mâze* als eine hervorragende Eigenschaft der *vrouwe*. Da sie darüber verfügt, soll sie sie auch nutzen und zwar in Bezug auf das Ich. Damit wird ein wichtiger Ordnungsbegriff der höfischen Welt, wie sie uns die mittelalterliche Literatur als Ideal vorstellt, genannt. Er bezeichnet nicht nur die Mäßigung oder das Maßhalten im realen Sinne, sondern vor allem im moralisch-ethischen.⁷ Es geht also um Ausgewogenheit, die sich das Ich hier von der Geliebten erbittet. Für diese könnte sie sorgen, indem sie ihm *trôst* zukommen ließe, um es so von seinen „fēden forgen“ (3,6)

1 Auch Weber 1995, S. 130, betont, dass dieses Lied nur die persönliche Situation des Paares widerspiegelt, also keine didaktischen Äußerungen o. ä. zu finden sind.

2 Vgl. Weber 1995, S. 132.

3 Vgl. „TRISTAN“, Vv. 17858-17924.

4 Vgl. Hofmann 1974, S. 51ff.

5 Vgl. Hofmann 1974, S. 55. Am häufigsten, nämlich viermal, finden sich die *merkære*, dann zweimal *diet*, während die übrigen unikal sind.

6 Vgl. Hofmann 1974, Ss. 139-145.

7 Vgl. dazu Eichler 1942, der allerdings mit kritischem Blick auf die Entstehungszeit seiner Studie gelesen werden muss.

zu befreien. Da sie damit das in der geschilderten Minnebeziehung vom Ich einseitig ertragene Leid tilgen würde, wäre seine Freude darüber grenzenlos und ihr Verhältnis ausbalanciert.

Obwohl durch die Verwendung der Begriffe *mâze* und *huote* ein lehrhafter Ton des Liedes zu erwarten wäre, verzichtet der TUGENDHAFTE SCHREIBER darauf. Der ganze Text lebt davon, dass die Kennwörter des Minnesangs miteinander verwoben werden und beim Publikum Assoziationsketten auslösen, ohne dabei in die Tiefe zu gehen.

Die lehrhafte Dichtung in C und J

XII(C)

Her kei meist^s vñ vrúnt ir sit so zúhte wis

1

Her kei meist^s vñ vrúnt ir fit fo zúhte wis
das ir vō schuldē da ze houe habent den hohftē
pris
mvget ir mir rat vñ lere geben
wie ich mýge dē werdē w^st gemacht
lofen kan ich niht dc ift d^s nýwe houe fitte

da erwirbet mā der h^sren gvnft der frowē hulde
mitte
fon truwe ich niht dem houe gelebē
fol ich mich wirdē mit fo valfchen fachē
der lofer habe im finē lift
er liege vñ triege vñ fmeiche fwas er welle

wer er noh w^sder dāne er ift in wil für war zehove
niem^s w^sden fin gefelle

XII(J)

Her keye meifter vnde vrivnt ir sit so tzuchten wis

Her keye meifter vnde vrivnt ir fit so tzuchten wis
Daz ir tzv hobe an kvnften wol behabet den
hoheften prift
wolt ir mich rat vnde lere geben
wie ich mich den werden kvnde wert gemacht
Liegen vnde lofen kan ich nicht daz ift nv der
hobe fite
Dar ir werbet man der vrouwen grüz vnde h^sren
hulde mite
So ne truwe ich nicht dem hobe geleben
folt ich mich werden mit vnwerden fachen
Der lofer habe ýme fine lift
Er liege
vñ triege
vnde fmeiche
fwem er welle
Vvere er noch werder den er ift

eue / ene wil tzv hobe dankes nýmmer werden
fin gefelle
Die valfche stýmme vúr leit den vogel rechte vnz
of den kloben
So tzuhet ýn der scanden ftrich den argen h^sren
fcalke lofez loben

2 habent] habet HMS, B.

4 ich <mich> müge HMS, B.

5 <Liegen unt> losen HMS, B. ist <nu> der HMS, B.
nýwe] fehlt HMS, B.

8 wirderen BB. [Lesefehler, da der Nasalstrich etwas
„verrutscht“ ist].

10 fwas] swem HMS, B.

11 für war] fehlt HMS, B. ze hove <dankes> niemer HMS, B.

6 r von Dar unvollständig radiert.

15 Zweifelsfall eue / ene: Jena 1966 liest kommentarlos
ene.

HMS, B setzen mit den Versen J 1, 15-17 fort.

XII(C)

XII(J)

Hêr Keie. meister unt vriunt, ir sît sô zûhte wîs,
*Herr Keie, Lehrer und Freund, Ihr seid der feinen
 Lebensart und Sitte so kundig*
 daz ir von schulden habet den hôhesten prîs!
*dass Ihr zu Recht am Hofe den höchsten Preis
 innehabt!*
 muget ir mir rât unt lêre geben,
Könnt Ihr mir Rat und Belehrung erteilen,
 wie ich muge den werden wert gemachen?
*wie ich [mich] den Edlen [gegenüber] wertvoll
 machen kann?*
 lösen kan ich niht, daz ist der niuwe hove site,
*Heucheln kann ich nicht, das ist die neue Sitte bei
 Hofe,*
 dâ erwirbet man der hêrren gunst, der vrouwen hulde
 mite.
*damit erwirbt man der Herren Gunst und der Damen
 Wohlwollen.*
 sôn trûwe ich niht dem hove geleben,
Ich traue dem [Zusammen]Leben bei Hofe nicht,
 sol ich mich werden mit sô valschen sachen.
*[wenn] ich mich durch so falsche Sachen als würdig
 erweisen soll.*
 der lôser habe im sînen list,
Der Heuchler [übe] seine Kunst [aus],
 er liege unt triege und smeiche swaz er welle:
er lüge und betrüge und schmeichle so viel er wolle:
 wære er noch werder danne er ist,
Wäre er auch edler als er ist,
 in wil vûr wâr ze hove niemer werden sîn geselle!
*ich wollte wahrhaftig bei Hofe niemals sein
 Hausgenosse werden!*

1
 Hêr Keie, meister unt vriunt, ir sît sô zûhten wîs,
*Herr Keie, Lehrer und Freund, Ihr seid der feinen
 Lebensart und Sitte so kundig,*
 daz ir ze hobe an kûnsten wol behabet den hôhesten prîs!
*dass Ihr zu Recht am Hofe den höchsten Preis
 innehabt.*
 wolt ir mich rât unt lêre geben,
Wollt Ihr mir Rat und Belehrung erteilen,
 wie ich mich den werden kunde wert gemachen?
*wie ich mich den Edlen [gegenüber] wertvoll machen
 kann?*
 liegen unt lösen kan ich niht, daz ist nû der hove site,
*Lügen und Heucheln kann ich nicht, das ist jetzt die
 Sitte bei Hofe,*
 dar irwerbet man man der vrouwen gruoze unt der
 hêrren hulde mite.
*damit erwirbt man der Damen Gruß und [der] Herren
 Wohlwollen.*
 sô ne trûwe ich niht dem hobe geleben,
Ich traue dem [Zusammen]Leben bei Hofe nicht,
 solt ich mich werden mit valschen sachen.
*[wenn] ich mich durch unwürdige Sachen als würdig
 erweisen soll.*
 der lôser habe ime sîne list,
Der Heuchler [übe] seine Kunst [aus],
 er liege unt triege unt smeiche swem er wolle.
er lüge und betrüge und schmeichle wem er wolle:
 wære er noch werder danne er ist,
Wäre er auch edler als er ist,
 ine wil ze hobe dankes niemer werden sîn geselle.
*[ich] wollte wahrhaftig bei Hofe niemals freiwillig
 sein Hausgenosse werden.*
 diu valsche stimme verleit den vogel rehte unz ûf den
 kloben,
*Die betrügerische Stimme lockt den Vogel direkt bis
 auf den Kloben -*
 sô ziuhet der schanden stric den argen hêrren schalke
 lôsez loben.
*so zieht der Schandstrick den nichtswürdigen Herrn
 durch der Schälke freches Loben.*

XII(C)

XII(J)

2 Her Cawan welt ir da zehoue lob vñ ere beiagen
fo fol iv lofen vñ liegē niemer miffēhagē
vñ fīt aller dinge mit^e
dien h^sren vñ wellet öch dc das fī wellē
f w^s fīch ze houe zweien vñ z^v gefellen nit entwe^h
der get an der h^sren rat vñ ift in vs erwelt
fwer dāne ir vūre wider ftritte
d^s wolte fī gelūke dankes vellen
fwie ich den vogel vahē mag
fo wil ich in iem^s g^sne vahē
git mir lofen gūt beiag
fo wil mir lofē vñ liegē niem^s tag v^s fmahē
die altē fprüche fagēt vns dc fwes brot mā effen wil
def liet fol mā öch fīngⁿ gerne
vñ fpiln mit vliffe fwes er fpil

Her gawýn wolt ir nv tz^v hobe den hoeften pris
be iagen
So ne lazen vch liegen vnde lofen nýmmer miffe
hagen
Vnde fīt an allen dingen mite
Den herren vnde wellet fwaz fīe wellen
Des fīc tz^v hobe weigert vnde tz^v fellen nicht ne welt
Den nemet die herren an ir rat
vnde wirt der of getzelt
Swer da die vūre widerftrite
Der wolt ouch fin gelucke dankes vellen
Swie ich den vogel betriegē mac
also willich ýn ýmmer gerne vahren
Gib^t mir lofen gūt beiac
So ne fol mich liegen vnde lofen nýmmer tac vū
fmahen
Die alten fprüche kvnden vns wes brot man
ezzen wil
Des liet fol man nv fýngen vnde fpilen mit allen
vlize fwef er fpil

10 *Verschreibung am Versanfang: sol mir losē ist doppelt
ausgestrichen.*

- 3 sit <an> alle<n> dinge<n> HMS, B.
4 wellet] wel(le)t HMS. dc fehlt HMS, B.
ouch <swaz> das HMS, B.
5 hove <ze> zweien B.
8 fo] also HMS, B.
12 unt <sol ouch> spiln B.

XII(C)

XII(J)

2

Hêr Gawan, welt ir dâ ze hove lob unt êre bejagen,
Herr Gawan, wollt ihr bei Hofe Lob und Ehre
erringen,
 sô sol iu lösen unt liegen niemer missehagen.
dann sollen euch Heucheln und Lügen nicht
unangenehm sein.
 unt sît aller dinge mite
Und stimmt in allen Dingen
 dien hêrren unt wellet ouch daz daz sie wellen.
den Herren bei und wollt auch das, was sie wollen.
 swer sich ze hove zweien unt zuo gesellen niht entwelt,
Wer bei Hofe nicht zögert, sich zu verbinden und zu
gesellen,
 der gêt an der hêrren rât unt ist in ûz erwelt.
der wird in den Rat der Herren berufen und ist ihnen
auserwählt.
 swer danne ir vuore wider strite,
Wer auch immer gegen ihre Lebensweise Widerstand
leisten wollte,
 der wolte sînes gelücke dankes vellen.
der würde sein Glück freiwillig verderben.
 swie ich den vogel vâhen mac,
Wie auch immer ich den Vogel fangen kann,
 sô wil ich in iemer gerne vâhen.
so will ich ihn immer gern fangen.
 gît mir lösen guot bejac,
Bringt mir Heucheln guten Gewinn [ein],
 sô wil mir lösen unt liegen niemer tac versmâhen
dann wird mir Heucheln und Lügen niemals
verächtlich erscheinen.
 die alten sprüche sagent uns, daz swes brôt man ezzen wil
Die alten Sprüche sagen uns: Wessen Brot man
essen will,
 des liet sol man ouch singen gerne unt spiln mit vlîze
 swes er spil.
dessen Lied soll man auch gern singen und eifrig das
Spiel betreiben, das er betreibt.

Hêr Gawan, wolt ir nû ze hobe den hôhesten prîs bejagen,
Herr Gawan, wollt ihr bei Hofe den höchsten Preis
erringen,
 sô ne lâzen iuch liegen unt lösen niemer missehagen.
dann lasst euch Heucheln und Lügen nicht
unangenehm sein.
 unt sît an allen dinge mite
Und stimmt in allen Dingen
 den hêrren unt wellet swaz sie wellen.
den Herren bei und wollt was auch immer sie wollen.
 des sich ze hobe weigert unt zuo sellen niht newelt,
Wer sich bei Hofe widersetzt und sich nicht gesellen
will,
 den nemet die hêrren an ir rât unt wirt der ûf gezelt
den berufen die Herren in ihren Rat und der wird
aufgewertet.
 swer dâ die vuore wider strite,
Wer da der Lebensweise Widerstand leiste,
 der wolt ouch sîn gelücke dankes vellen.
der würde sein Glück freiwillig verderben.
 swie ich den vogel betriegen mac,
Wie ich den Vogel betrügerisch verlocken kann,
 alsô wil ich in iemer gerne vâhen.
so will ich ihn immer gern fangen.
 gibt mir lösen guot bejac,
Bringt mir Heucheln guten Gewinn [ein],
 sô sol mich liegen unt lösen niemer tac versmâhen.
dann sollen mir Lügen und Heucheln niemals
verächtlich erscheinen.
 die alten sprüche künden uns: wes brôt man ezzen wil,
Die alten Sprüche verkünden uns: Wessen Brot man
essen will,
 des liet sol man nû singen unt spiln mit allen vlîze
 swes er spil.
dessen Lied soll man jetzt singen und eifrig das Spiel
betreiben, das er betreibt.

5 Vers ist verderbt, deshalb Sinn nicht mehr passend zu
 den folgenden.

XII(C)

3 Lofen vñ liegen daft ein fündeklichú kvnft
 fol ich da mitte beiagē der vrowen grūs der h^sren
 gvnft
 fo weis ich wol wie mir beschiht
 ich geften eht ir genaden iemer eine
 folt ich ir fwachē vñre p'fen vñ ir fchande loben
 fo mōhtē wīfe lúte wenē dc ich wolte toben
 fo zwiualt h^s ze habe ich niht
 dc ich dc fpreche das ich niht en meine
 gar ane valsch mit trúwē fleht
 fo fol man fīn der rede vñ ōch des mōtes
 es fī der h^sre es fī der kneht
 dc zimt in beidē wol

zer w^slte wart nie niht fo gūtes
 mā fol dē h^sren g^sne loben da er ze lobenne fī
 ia en wil ich niemā durh fīn brot mit wiffende
 fīner fchāden wesen bi

- 3 nach fo oben begonnener Buchstabe gestrichen.
 12 Zwischen dc und zimt wurde fī durchgestrichen.
 15 Zwischen fchāden und wesen wurde bi durch
 gestrichelte Unterstreichung getilgt.

5 fwache] swache B.

XII(J)

Liegen vnde lofen ist eýn fvnndeliche kvnft
 Solt ich da mite ir werben vrowen grūz vnde
 herren gvnft
 so weiz ich wol wie mir gefcicht
 ich blibe ouch ir genaden ýmmer eýne
 Solt ich ir valsche vñre pñfen vnde ir fçande loben
 So mōchten genōge livte wenen daz ich welte toben
 Tzwevaldes hertze han ich nicht
 Daz ich fo fpreche des ich nicht ne meýne
 Ane valsch mit truwen flecht
 Sol er fýn des hertzē vnde des mōtes
 Ez fý der herre ez fý der knecht
 Ez getzýmt in beiden wol ez ne wart nýe nicht
 fo gūtes

So daz man herren lobe fwaz an in tzv lobene fý
 Io ne wil ich neman durch fýn brot geften mýt
 willen fýner fçanden bý

- 12 Lücke zwischen wol und ez.
 13 Lücke zwischen lobe und fwaz.

XII(C)

XII(J)

3

Liegen unt lösen dast ein sündecliche kunst.

Heucheln und Lügen, das ist eine sündhafte Kunst.
sol ich dâ mite bejagen der vrouwen gruoze unt der
hêren gunst,

*Muss ich damit der Damen Gruß und der Herren
Gunst erringen,*

sô weiz ich wol wie mir beschiht:

dann weiß ich genau, was mir zuteil werden wird:
ich gestên eht ir genâden iemer eine.

Ich bleibe halt immer ohne ihre Gnade.
solt ich ir swachen vuore prîsen unt ir schande loben,
*Sollte ich ihre niedere Lebensart preisen und ihre
Schande loben,*

sô möhten wîse liute wænen, daz ich wolte toben.

*dann würden weise Leute glauben, ich wäre nicht bei
Verstand.*

sô zwivalt herze habe ich niht,

So ein doppelzüngiges Herz habe ich nicht,
daz ich das spreche daz ich niht enmeine.

dass ich das sage, was ich nicht meine.
gâr âne valsche, mit triuwen sleht,

Gänzlich ohne Falsch, in aufrichtiger Treue,
sô sol man sîn der rede unt ouch des muotes.

*so soll man mit Worten und auch der Gesinnung
[nach] sein.*

ez sî der hêre, ez sî der kneht,

Es sei der Herr, es sei der Knecht,
daz zimt in beiden wol: zer werlde wart nie niht sô guotes.
*das steht ihnen beiden gut an: In der Welt gab es nie
so Gutes.*

man sol den hêren gerne loben dâ er ze loben ist.

Man soll den Herrn gern loben, wo er zu loben ist.

jâ enwil ich nieman durch sîn brôt mit wizzende sîner
schanden wesen bi.

*Wahrlich, ich will mit niemandem um seines Brotes
willen wissentlich seine Schande teilen.*

Liegen unt lösen ist ein sündecliche kunst.

Lügen und Heucheln, das ist eine sündhafte Kunst.
solt ich da mite irwerben vrouwen gruoze unt hêren
gunst,

*Muss ich damit [der] Damen Gruß und [der] Herren
Gunst erwerben,*

sô weiz ich wol wie mir geschiht:

dann weiß ich genau, wie mir geschieht:
ich blibe ouch ir genâden iemer eine.

Ich bleibe immer ohne ihre Gnade.
solt ich ir valsche vuore prîsen unt ir schande loben,
*Sollte ich ihre unredliche Lebensart preisen und ihre
Schande loben,*

sô muhten genuoge liute wænen, daz ich welte toben.

*dann würden viele Leute glauben, ich wäre nicht bei
Verstand.*

zwivaldes herze hân ich niht,

[Ein] doppelzüngiges Herz habe ich nicht,
daz ich sô spreche des ich niht nemeine.

dass ich so rede, wie ich [es] nicht meine.
âne valsche, mit triuwen sleht,

Ohne Falsch, in aufrichtiger Treue,
sol er sîn des herzen unt des muotes:

soll er mit Herz und Seele sein:

ez sî der hêre, ez sî der kneht,

Es sei der Herr, es sei der Knecht,
es gezimt in beiden wol: ez newart nie niht sô guotes,
es steht ihnen beiden gut an: Es gab es nie so Gutes,

sô daz man hêren lobe swaz an in ze loben sî.

*so dass man [an den] Herren lobe, was an ihnen zu
loben ist.*

jâ newil ich nêman durch sîn brôt gestên mit willen
sîner schanden bî.

*Wahrlich, ich will mit niemandem seines Brotes wegen
freiwillig seine Schande teilen.*

XII(C)

4 So fit eht arm vñ fit vn w^st vñ komt zehove niht

erft da zehove ein wi^{ht}

fwer nach dem houe niht engiht

die wifen meift^s brechent abe

die leitē

die dem houe niht gehellent

fo wifet vñ leitet groffer h^sren meift^s fchaft

die miffehellūge in ir hove mit meift^slicher kraft

fī wellent dc man vurder ſchabe die tvmbē die ir

wortē wider bellent

fī wellent ane ſtrafē leben

vñ wellēt das mā alle ir vūre priſe

dar vmbe kvnnē fī wol geben

vil hohe miete

nv was tōg dāne úwer flehtú wīfe

fo mir ein v^slogenes ia vō in vil wol v^sgoltē wirt

fo weis ich wol dc úw^s nein fwie war es iſt ú

lútsel frumē birt

6 gebessertes h in gehellent, Abstrich länger.

4 brechent] brechen HMS.

7 fo] Swer HMS.

8 in] von B.

15 mir ein] mīn B.

16 iſt] sī B.

XII(J)

So fit ouch arm

vnde fit vnwert vnde komet tzv^o hobe nicht

Der hob wil neman lýden wan die nach der vūre richt

Die beſte meýfter brechent abe die ſeytē die der

harfen nicht ne hellen

Swe richtet vnde leidet boſer herren meýfterſchaft

Die miffehellvnge an ir hobe an meifterlicher kraft

Sie wollen daz man ſie hýnnen baz ſchabe die

ſelben die ir wort fo widerbellen

Sie willen ane ſtrafen leben

So daz man al ir vūre hohe priſe

Darvmme kvnnen ſie wol geben

Riche gabe war tzv^o touch den uwer flechte wīfe

Sit mir mýn boſe ia fo rechte wol vūr gulten wirt

So weýz ich wol daz uwer neýn fwie ganz ez fý

vil lutzet vrvm gebýrt

3 unvollständig radiertes r nach nach.

7 baz über unleserliche Rasur geschrieben.

XII(C)

XII(J)

4

Sô sît eht arm unt sît unwert unt komt ze hove niht!
*Dann seid halt arm und wertlos und kommt nicht an
den Hof!*
erst dâ ze hove ein wiht, swer nâch dem hove niht engiht.
*Der ist bei Hofe ein Wicht, der dem Hofe nicht
zustimmt.*

die wîsen meister brechent abe
Die weisen Meister zerreißen
die seiten, die dem hove niht gehellent.
die Saiten, die nicht zum Hofe passen.
sô wîset unt leitet grôzer hêrren meisterschaft
So weist und leitet die Klugheit großer Herren
die missehellige in ir hove mit meisterlîcher kraft.
die Misstöne überlegen von ihrem Hofe [fort]
sie wellent, daz man vurder schabe
Sie wollen, dass man
die tumben, die ir worte wider bellent.
*die Dummen, die ihren Worten widersprechen,
austilge,*
sie wellent âne strâfen leben,
[denn] sie wollen ohne Zurechtweisungen leben
unt wellent, daz man al ir vuore prîse.
und wollen, dass man ihre ganze Lebensart preise.
dar umbe kunnen sie wol geben
Dafür können sie
vil hôhe miete. nû waz tougt danne iuwer slehte wîse?
*reichen Lohn geben. Was nützt denn da Eure
aufrichtige Art?*
sô mir ein verlogenes „jâ“ von in vil wol vergolten wirt,
*Da mir ein gelogenes „Ja“ von ihnen sehr gut
vergolten wird,*
sô weiz ich wol daz iuwer „nein“, swie wâr ez ist, iu
lützel vrûmen birt.
*weiß ich sehr gut, dass Euer „Nein“, wie wahrhaftig
es auch sein mag, Euch nur wenig Nutzen bringt.*

Sô sît ouch arm unt sît unwert unt komet ze hobe niht!
*Dann seid halt arm und wertlos und kommt nicht an
den Hof!*

der hobe wil nêman lîden wan die nâch der vuore riht.
*Der Hof will keinen dulden außer denen, die sich
nach der [dort praktizierten] Lebensart richten.*
die besten meister brechent abe
Die besten Meister zerreißen
die seiten, die der harfe niht nehellen.
die Saiten, die nicht zur Harfe passen.
swê rihtet unt leidet bæser hêrren meisterschaft
So richtet und denunziert die Klugheit schlechter Herren
die missehellige an ir hobe an meisterlîcher kraft.
die Misstöne überlegen an ihrem Hofe.
sie wollen, daz man sie hinnen baz schabe,
Sie wollen, dass man die austilge,
die selben die ir wort sô wider bellen.
die ihren Worten widersprechen,

sie willen âne strâfe leben,
[denn] sie wollen ohne Zurechtweisungen leben,
sô daz man al ir vuore prîse
indem man ihre ganze Lebensart preise.
dâr umbe kunnen sie wol geben
Dafür können sie
rîche gabe. wâ zuo touc den iuwer slehte wîse?
*reiche Gabe verteilen. Wozu nützt denn Eure
aufrichtige Art?*
sît mir min bæse „jâ“ sô rehte wol vergolten wirt,
Da mir mein böses „Ja“ sehr gut vergolten wird,
sô weiz ich wol daz iuwer „nein“ swie ganz ez sî vil
lützel vrûm[en] gebirt.
*weiß ich sehr gut, dass Euer „Nein“, wie vollkommen
es auch sein mag, nur wenig Nutzen bringt.*

XII(C)

5 So we dem hove der fo rehte hovelichē fte
 fo we dien houelútē
 we dien houeh^sren we der fanfte treit der fchandē laft

 vñ da bi dvnket tvgende vñ ere fw^se

 fwa difú beidú hant gewalt
 da ift vil wunnē bi
 fwa aber dú fchande rihfet daißt der hof gar erē vri

 da wolt ich g^sner wesen gaft

 dāne ichf der houē h^sre felbe w^se
 noh weis ich wol wa trúwe lebet

 mit warheit vñ mit allem ir gefinde
 dar nach min gemvte strebet da wil ich hin da ich
 dē hof fo wūnekliche vīde

 h^s cawein niht enlat iv dife rede wesen zorn
 der hof etzel der húnē kunig vñ uwer mvter
 magtṽm ift v^slorn

1 hovelichē] unlobelichen HMS, B.

4 unt <dem> dabi B.

14 hof-der Hiunen künece Etzel- und B.

XII(J)

Owe dem hobe d^s so rechte vnlobelichen fte
 owe dem hobegefýnde
 owe dem herren ýmm^s me
 Die fenfte tragēt der fçanden laft
 Vnde dar bi tugent vnd ere dvnket fwere
 Swellich herre daz ir wenden wil
 Dem wont vrouwe ere bý

 Swer aber die fçande rifuet da ift der hob gar
 tugenden vry
 Da were ich ýmmer gerner gaft dan ich d^s hobe
 herre felbe were

 Ich weiz doch wol vrouwe ere lebet
 Swa fie nv fin die ir rūgent vnde ir gefýnde

 Da hin mýn gemvte strebet

 wa ich den hob fo rechte wunnichlichen fcone vinde
 Her gawýn nv lat vch die rede nvwit wesen tzorn
 Der hob vnde er

1 d^s aus die korrigiert.

4 tragent eventuell auf Radierung.

5 r von dar eventuell radiert.

9 d^s aus die korrigiert.

11 ir oberhalb der Zeile nachgetragen und durch senkrechten Strich zwischen die und rūgent gesetzt.

XII(C)

XII(J)

5

Sô wê dem hove, der sô rehte hovelîchen stê,
Dann wehe dem Hofe, der so richtig „höfisch“ besteht,
 sô wê dien hovelîuten, wê die hovehêrren, wê!

wehe den Hofleuten, wehe den Hofherren, wehe
 der sanfte treit der schanden last

Die tragen leicht [an]der Schanden Last
 unt dâ bî dunket tugent unt êre swære.

und dabei erscheinen Tugend und Ehre schwer.

swâ disiu beide hânt gewalt, dâ ist vil wûnnen bî.

Wo auch immer diese beiden Macht haben, da
herrscht große Freude.

swâ aber diu schande richset, dâ ist der hove gar êren vrî.

Wo aber die Schande herrscht, da ist der Hof gänzlich
frei von Ehre.

dâ wolt ich gerner wesen gast

Da möchte ich lieber gar nicht sein,
 danne ich ez der hove hêre selbe wære.

als [dass] ich dort der Herr des Hofes selbst wære.
 noch weiz ich wol, wâ triuwe lebet,

Noch weiß ich sehr gut, wo die Treue
 mit wârheit unt mit allem ir gesinde.

mit der Wahrheit und ihrem gesamten Gefolge lebt.

dâr nâch mîn gemüete strebet,

Dorthin strebt mein Verlangen,

dâ wil ich hin, dâ ich den hove sô wûnneclîchen vinde.

dort will ich hin, wo ich den Hof so herrlich vorfinde.
 hêr Gawan, niht enlât iu dise rede wesen zorn!

Herr Gawan, lasst euch [durch] dieses Gespräch
nicht erzürnen!

der hove Etzel der Hiunen kûnec unt iuwer muoter
 magettuom ist verlorn!

Der Hof Etzels, des Hunnenkönigs, und eurer Mutter
Jungfräulichkeit sind verloren.

Owê dem hobe, der sô rehte unlobelîchen stê,

Dann wehe dem Hofe, der so richtig unloblich besteht,
 owê dem hobegesinde, owê dem hêrren iemer mê!

wehe dem Hofgesinde, wehe den Herren für immer!
 die senfte tragent der schanden last

Die tragen leicht [an]der Schanden Last
 unt dâ bî tugent unt êre dunket swære.

und denen erscheinen dabei Tugend und Ehre schwer.
 swelch hêre daz irwenden wil, dem wont vrouwe êre bî.
Welcher Herr das abwenden will, dem steht Frau Ehre
zur Seite.

swer aber die schande richset, dâ ist der hobe gar
 tugenden vrî.

[Wo] aber die Schande herrscht, da ist der Hof
gänzlich frei von Ehre.

dâ wære ich iemer gerner gast

Da wære ich immer lieber Fremder
 danne ich der hobehêre selbe wære.

als [dass] ich selbst der Hofherr wære.

ich weiz doch wol, vrouwe êre lebet .

Ich weiß jedoch genau, dass Frau Ehre lebt.
 swâ sie nû sîn, die ir ruogent unt ir gesinde

Wo auch immer sie jetzt sind, die sie bekannt machen,
und [dazu] ihr Gesinde,

dâ hin mîn gemüete strebet,

dorthin strebt mein Verlangen,

wâ ich den hobe sô rehte wûnneclîchen schœne vinde.

wo ich den Hof so außerordentlich schön vorfinde.
 hêr Gawan, nû lât iuch die rede nûwit wesen zorn!

Herr Gawan, jetzt lasst euch [durch] dieses Gespräch
nicht erzürnen!

der hobe unt er....

Der Hof und [er?]

Die beiden überlieferten Varianten von XII¹ werden gemeinsam betrachtet, da so auf Übereinstimmungen und Unterschiede direkt eingegangen werden kann. Bisher wurde lediglich ein Mischtext mit C als Leithandschrift durch VON DER HAGEN ediert, die DE BOOR² mit einigen Änderungen übernimmt. Eine ausführliche Kommentierung des Textes liegt deshalb bisher nicht vor. Dies hat sicher nicht zuletzt seinen Grund in der eher ungewöhnlichen Form (es liegt kein weiterer Dialog zwischen den beiden Artusrittern außerhalb der Epik vor) und der variablen Zuschreibung durch die beiden überliefernden Handschriften.

INHALT

Die höfliche Anrede Keies durch Gawan im ersten Vers leitet den Dialog an. Er tituliert ihn als „Her“ (C; J 1,1) und charakterisiert ihn näher als *meister* und *vriunt*. Während der erste Titel eventuell mit Keies Tätigkeit als Truchsess am Artushof korrespondiert, spielt die zweite Anrede auf die auch in den Artusromanen oft vorgeführte Freundschaft der beiden zum Stammpersonal gehörenden Männer an.

Keie wird von Gawan zugestanden, dass ihm zu Recht am Hofe der höchste Preis gebühre, da seine Kenntnis der höfischen Anstandsregeln über das normale Maß hinausgehe. Deshalb erscheine ihm Keie als der richtige Ansprechpartner, wenn es darum gehe, Belehrung zu erbitten.

Gawan stellt sein Problem dar: Er möchte sich in den Augen der weiblichen und der männlichen Hofgesellschaft aufwerten und unverzichtbar machen, um so deren *gunst* bzw. *hulde* zu erlangen. Seinen Worten zufolge führt der sichere Weg zu diesem Ziel über das *lösen* bzw. *liegen unt lösen*, denn beides zusammen wird als neue Sitte des Hofes charakterisiert. Gawan fühlt sich dazu nicht imstande, denn er hat offenbar moralisch-ethische Bedenken. Er kann kein Vertrauen aufbauen zu einem Dasein, das davon abhängig ist, dass man sich durch Falschheit seinen Platz erobert hat. Er gesteht einem solchen *löser* seine Lebensart zu und der möge gern tun, was er für richtig hielte und so lügen, betrügen und schmeicheln. Gawan selbst hält es für unvorstellbar, sich einem solchen Menschen in Freundschaft zu nähern.

In J wird die erste Strophe abgeschlossen mit einem Bild aus der Vogeljagd. Ebenso, wie die verstellte Stimme des Jägers den Vogel in eine Handfalle locke, so bringe das schmeichelnde Schalkeslob den nichtswürdigen Herrn an den Schandstrick. Damit drückt Gawan sehr deutlich aus, was er von diesem Verhalten hält, nämlich rein gar nichts.

Keies Anrede Gawans bildet den Eingang der zweiten Strophe. Auch er nennt ihn „Her“ (C; J 2,1), nähere Bezeichnungen, aus denen sein Verhältnis zu seinem Gesprächspartner ersichtlich werden könnte, unterlässt er. So geht er denn auch gleich mit seinem ersten Vers in medias res und fasst das Ziel Gawans zusammen: Wollte er es am Hofe zu etwas bringen, dann dürfe er sich dem von ihm so vehement abgelehnten *lösen unt liegen* nicht verschließen. Er konkretisiert diese Maxime dahingehend, dass Gawan in allen Bereichen einer Meinung mit den Herren sein und so sein Wollen deren Zielen anpassen müsse. Wer sich den Regeln nicht widersetze und Freundschaftsangebote annehme, den registrierten die Herren und er sei ihnen angenehm. Diejenigen hingegen, die sich diesem verschlossen, die brächten sich durch eigene Schuld um ihr Glück.

Bei Keie scheinen sich vor diesem Hintergrund keinerlei Bedenken einzustellen, denn sofern er mit seinem Verhalten erfolgreich sein kann, wird er sich immer dessen befleißigen. Hier greift er zum einen wiederum auf das Vogeljagd-Bild zurück, zum anderen stellt er den Sachverhalt unverbrämt dar, wenn er sich selbst zu *liegen unt lösen* bekennt. Seinen Wahrheitsanspruch untermauert er durch „die altē sprüche“ (C 2,11), die Allgemeingut seien: Wes Brot ich ess, des Lied ich sing! Keie erweitert dieses Sprichwort noch, indem man das entsprechende Lied „gerne“ (C 2,11) bzw. „mit vlize“ (J 2,15) anstimmen muss. In einem Nachklapp variiert Keie die Sentenz dann noch einmal mittels des Bildes vom Spiel des Herren, das mitgespielt werden muss.

Mit dem Verseingang der dritten Strophe lehnt Gawan die von Keie vorgestellten Verhaltensweisen kategorisch ab, er kennzeichnet sie sogar als sündhaft. Er kann sie unter keinen Umständen

1 Diese Zählung folgt der von Gisela Kornrumpf in ihrem Artikel zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER im 2VL. Zur Kennzeichnung der jeweiligen Variante wird hier die Handschrift in Klammern dazugesetzt.

2 Seine Ausgabe dient der neueren Forschung zumeist als Zitiergrundlage.

den akzeptieren und für sich selbst nutzbar machen. Hängt davon sein Weiterkommen, vulgo die gesellschaftliche Anerkennung ab, dann wird er dieser eben niemals teilhaftig werden. Er ist sich darüber hinaus sicher, dass ihm solches Handeln auch von anderen Leuten wiederum negativ ausgelegt werden könnte, vermuteten diese dann doch Wahnsinn bei ihm. Er lehnt für sich kategorisch ab, dass er etwas zum Besten geben würde, hinter dem er nicht stünde, weil dies sein Herz nicht zuließe.

Gawan fasst sein Gesellschaftsbild zusammen: Die Ablehnung jeglicher Falschheit und dafür das Leben im Namen der *triuwe* mit Wort und Tat. Diese Maxime muss seiner Meinung nach für alle Gesellschaftsschichten gelten. Daraus lässt sich ableiten, dass auch ein Herrenlob verdient werden muss und so lehnt er abschließend erneut ab, um des Brotes willen irgendwelchem schändlichen Tun die Stange zu halten.

Keies Kopfschütteln wird spürbar, wenn er Gawan die Alternativen, nämlich Armut und gesellschaftliche Wertlosigkeit, vor Augen führt. Wenn er das wolle, dann bleibe er eben einfach dem Hofe fern! Wer sich den höfischen Regeln nicht anpassen könne, der komme dort auch zu nichts.

Damit Gawan eine Vorstellung bekommt, wie geschickte Leute sich am Hofe verhalten, greift er zum Bild der Musizierenden. Sie richten ihr Instrument gemäß den Wünschen der Zuhörer ein. Auf solch subtile Weise zensierten die *hêren*, was bei Hofe vorgetragen werde und verhinderten unerwünschte Darbietungen. Ihr Wunsch sei es, am besten diejenigen vom Hof fernzuhalten, die nicht das von ihnen gewünschte Verhalten an den Tag legen. Sie wollten nicht in irgendwelchen Liedern „angeklagt“ werden, sie wollten Gutes über sich selbst hören, sei es über gute Taten, geschliffenes Verhalten oder vorbildliches Leben. Dies gilt auch und vermutlich vor allem, wenn sie all dies nicht wirklich vorzuweisen haben. Ihr Regulierungswerkzeug sei dabei die *miete*, die sie den Künstlern im Austausch anböten.

Keie stellt deshalb die rein rhetorische Frage, ob Gawans gerade und aufrichtige Art eine derartige Belohnung erfahren würde, denn er selbst hat bereits festgestellt, dass ihm seine Lügen guten Lohn einbrächten und er sich sicher sei, dass die durchaus berechnete Weigerung, sich für so etwas herzugeben, leider keine *miete* nach sich zöge.

Gawan leitet die Schlusstrophe mit einer dreigliedrigen Klage ein, die jenen Hof, jene Hofleute und jenen Hofherren bemitleiden, deren Urteilsvermögen getrübt sei, so dass sie die Schande *tugent* und *êre* vorziehen. Sie sind es nämlich eigentlich, die *wünne* vermitteln. An welchem Hof hingegen die Schande regiere, könne keine *êre* gefunden werden. Gawan kann für sich selbst nur entscheiden, an einem derartigen Hof auf keinen Fall der Hofherr sein zu wollen, nicht einmal anwesend wolle er dort sein. Er wisse aber noch, wo die personifizierte *triuwe* mit ihrem Gefolge zu finden sei (alternativ in J die *êre*) und dorthin strebe er mit seinem ganzen Sein, weil an einem solchen Hof doch dann die *wünnen* zu erlangen seien.

An diesem Punkt kann sich Keie nicht mehr beherrschen, er muss Gawan unterbrechen und bittet ihn, wegen des Gesprächs nicht zornig zu werden. Das Ideal des Hofes, wie Gawan es in seinen Gesprächspartien geschildert hat, existiere nicht mehr. Keie spricht diese Tatsache nur indirekt aus, wenn er daran erinnert, dass sowohl der Hof Etzels als auch die Jungfräulichkeit der Mutter Gawans seit langer Zeit verloren seien (J bricht im Schlussvers ab).

METRIK

Der Gawan-Keie-Dialog ist im Alment-Ton gedichtet.¹ Dessen Name ist in der Meistersangüberlieferung seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeugt² und wird dabei (dem ALTEN)³ STOLLE zugeschrieben, Verwendung findet der Ton selbst von der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bis ins 18.

1 Vgl. Kornrumpf, Wachinger 1979, S. 398. Dieser Aufsatz kann generell als grundlegend zu STOLLE in Bezug auf die Almentweise angesehen werden.

2 Vgl. Kornrumpf, Wachinger 1979, S. 381.

3 So separiert ihn die mediävistische Forschung vom JUNGEN STOLLE. Im weiteren wird auf diese Form der Benennung verzichtet, da eine Verwechslung ausgeschlossen werden kann. Vgl. als leider etwas veraltet zu STOLLE Seydel 1892, so zur Differenzierung ALTER / JUNGER STOLLE S. 22. Er spricht in seiner Untersuchung STOLLE die Erfindung des Tones aufgrund von Datierungsproblemen ab, S. 38f. Eine andere Sichtweise vertreten hingegen Kornrumpf, Wachinger 1979, die ihn früher, nämlich vor 1235/37 ansetzen, und dafür u.a. auch diese Abgrenzung dafür heranziehen, S. 367, Anm. 48.

Jahrhundert.¹ Zur meistersängerischen Zuschreibung passt, dass die nach Tonautoren einteilende JENAER LIEDERHANDSCHRIFT den Dialog in STOLLES Werk einordnet.

Zwar ist inzwischen die These, die Verwendung fremder Töne sei von den deutschsprachigen Dichtern des Hochmittelalters als verwerflich eingeschätzt worden, relativiert worden,² bei der Alment scheint es sich dennoch um einen Sonderfall zu handeln, auf den sie schon durch ihren Namen verweist, der unzweifelhaft auf den Begriff der ‚Allmende‘ zurückgeht, mit dem das

„nach germ.-dt. Recht [...] gemeinschaftlich genutzte u. verwaltete Gemeinschaftseigentum (Wald, Weide, Ackerland, Ödland) d. Gemeindemitglieder“³

bezeichnet wurde.

Wie der Ton zu diesem Namen kam, dazu sammeln KORNRUMPF, WACHINGER in ihrer Untersuchung zur Alment drei verschiedene Erklärungsansätze, von denen ihnen schließlich der letzte am tragfähigsten erscheint:

„a) Stolle selbst hat dem Ton seinen Namen gegeben und ihn damit ausdrücklich den Kunstgenossen zur freien Verfügung überlassen. b) Die ersten ‚Nachsänger‘ haben die Alment vorsorglich so benannt, um ihre unübliche Tonentlehnung gegen den Vorwurf des Tönediebstahls zu schützen. c) Literaturliebhaber und -sammler oder auch -produzenten des späteren 13. und des frühen 14. Jahrhunderts haben diesen Tonnamen erfunden und sich dabei auf das noch auffällig erscheinende Faktum bezogen, daß die Alment bei einer Vielzahl von Autoren in Gebrauch war.“⁴

Bei der Alment handelt es sich um eine 14-zeilige Kanzone, für die - wobei die Varianten⁵ weit auseinandergehen! - sich ein Schema aufstellen lässt, das die Tabelle links zusammenfasst.⁶

Sowohl in XII (C) als auch in XII (J) ist das angeführte Reimschema im Prinzip zur Anwendung gekommen. C weicht durch das Fehlen der beiden abschließenden Verse in der ersten Strophe davon ab, J durch den nur fragmentarisch ausgeführten Schlussvers. Folgt man der handschriftlichen Unterteilung durch die Reimpunkte, weisen die Strophen in C und J jeweils eine unterschiedliche Versanzahl auf, die die Tabelle rechts zusammenfasst.

Aufgesang		Abgesang	
1. Stollen	A 7 a m	1. Teil	A 4 e m
	A 7 a m		A 5 f w
	A 4 b m		A 4 e m
	A 5 c w		A 7 f w
2. Stollen	A 7 d m	2. Teil	A 7 g m
	A 7 d m		A 9 g m
	A 4 b m		
	A 5 c w		

Textmetrische Gliederung des Alment-Tones.

	XII(C)	XII(J)
Strophe 1	11	17
Strophe 2	12	15
Strophe 3	15	14
Strophe 4	16	13
Strophe 5	14	15

Versanzahl (nach Reimpunkten) der einzelnen Strophen in XII.

- ¹ Vgl. Horst Brunner: Art. „Stolle“. In: LexMA Bd. VIII, Sp. 191. (Leicht abweichend davon seine Angaben im Swb Mediävistik, Art. „Alment“, S. 22.) Als ältesten Beleg verweist er auf den HARDEGGER (1235/37). Dabei handelt es sich um die neunte Strophe seines C-Corpus (die ersten zwölf sind in der Alment gedichtet), vgl. dazu Kornrumpf, Wachinger 1979, S. 360.
- ² Vgl. zur allgemeinen Praxis Tervooren 2001, S. 61-64; 126f. Vgl. auch die Angaben bei Wachinger 1973, S. 125 zum oft zitierten Schimpfwort „dœnediep“ und umfassend Kornrumpf, Wachinger 1979, passim, die versuchen, aus dem überlieferten Liedercorpus Schlüsse zu ziehen, da für den deutschsprachigen Raum zeitgenössische Poetiken fehlen.
- ³ Peter-Johannes Schuler: Art. „Allmende“, in: Swb Mediävistik, S. 21. Zur Herleitung vgl. auch Kornrumpf, Wachinger 1979, S. 381.
- ⁴ Kornrumpf, Wachinger 1979, S. 382.
- ⁵ Vgl. Kornrumpf, Wachinger 1979, S. 385f. mit Hinweis auf Seydel 1892, S. 41ff. für die Auflistung dieser Varianten. Sie selbst zeigen die Variationsmöglichkeiten anhand des Kreuzreimverses, der den Abgesang einleitet (S. 385).
- ⁶ Vgl. Kornrumpf, Wachinger 1979, S. 367.

Diese großen Abweichungen lassen unterschiedliche Vermutungen zu. Zum einen könnten die Schreiber der beiden Handschriften jeweils fehlerhafte¹ Vorlagen gehabt haben, zum anderen blieb ihnen eventuell die Lokalisierung der Reimpunkte selbst überlassen. Betrachtet man die jeweilige Setzung näher, erscheint letztere Vermutung wahrscheinlicher. Dies wird zusätzlich erhärtet durch die starke Übereinstimmung der Reimwörter. Über den in C fehlenden Schlussreim der ersten und den in J fehlenden Schlussvers der letzten Strophe hinaus weicht J darin lediglich viermal von C ab (J 2,7; 3,3; 4,2; 5,3), also maximal einmal pro Strophe. Der Reim ist immer am festesten und für den Schreiber am wenigsten antastbar.

Die folgende Tabelle listet die problematischen Stellen der Reimpunktsetzung in beiden Handschriften auf. Angegeben werden nacheinander:

- Reimbuchstabe analog des vorgestellten Schemas,
 - die hochgestellte Ziffer kennzeichnet den ersten bzw. zweiten Vers des Reims;
- verwendetes Reimwort;
- Versangabe in der Edition;
- Stichpunktartiger Erklärungsversuch soweit möglich.

	XII(C)	XII(J)
Strophe 1		f ¹ „welle“ (10-13) in vier Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ Interpretation des Binnenreims „liege“: „triege“ als Hinweis auf Kurzverse?
	e ² : „ift“ (11) und f ² : „gefelle“ in einem Vers	
Strophe 2	d ¹ „entwelt“, d ² „vs erwelt“ in einem Vers mit b ² „wider fritte“ (5) <ul style="list-style-type: none"> ▪ nachträgliche Korrektur des ersten Reimwortes, Reim vorher nicht erkennbar? 	d ² „of getzelt“ (6f.) in zwei Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ sinngemäß abgesetzt?
	g ¹ „wil“ (11) mit dem ersten Teil von g ² „fpil“ (12) verbunden	
Strophe 3	f ² „gütes“ (12f.) in zwei Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ eventuell sinngemäß abgesetzt, da Vers aus Relativsatz (zu 11) und eigenständigen Satz besteht; auch J lässt hier eine Lücke. 	
Strophe 4		a ¹ „nicht“ (1f.) in zwei Verse unterteilt
	a ² „engiht“ (2f.) in zwei Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ „wiht“ (2) nachträglich korrigiert, dabei kann der Reimpunkt erst gesetzt worden sein - Interpretation als Binnenreim? 	
	c ¹ „gehellent“ (5f.) in zwei Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ dem Relativsatz wird ein eigener Vers eingeräumt? 	b ¹ „abe“ (4) und c ¹ „hellen“ in einem Vers <ul style="list-style-type: none"> ▪ Reim eventuell nicht erkannt, da sinngemäße Trennung nicht an dieser Stelle; auch b² und c² wurden zusammengefasst.
	b ² „fchabe“ (9) und c ² „bellent“ in einem Vers <ul style="list-style-type: none"> ▪ Reim eventuell nicht erkannt, sinngemäße Trennung nicht an dieser Stelle 	b ² „fchabe“ (7) und c ² „widerbellen“ in einem Vers <ul style="list-style-type: none"> ▪ Reim eventuell nicht erkannt, sinngemäße Trennung nicht an dieser Stelle

¹ „fehlerhaft“ wird hier lediglich auf die Abweichung vom normalisierten Schema, wie Kornrumpf, Wachinger 1979, es bieten, bezogen - es handelt sich dabei keinesfalls um ein Werturteil!

	XII(C)	XII(J)
	f ² „wife“ (13f.) in zwei Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ Versteile passen inhaltlich nicht zusammen 	
Strophe 5	a ² „we“ (2f.) in zwei Verse unterteilt, dabei in b ¹ „laft“ (3) übergehend <ul style="list-style-type: none"> ▪ die beiden ersten Verse beginnen mit „So we“, ein dritter Vers analog angeschlossen, beim vierten sinngemäß nicht möglich, deshalb fehlt dort Reimpunkt - der tatsächliche Reim wurde dabei übersehen 	a ² „me“ (2f.) in zwei Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ die beiden ersten Verse beginnen mit „Owe“, dritter Vers sollte analog anschließen - das Problem von C trat nicht auf, da das Reimwort ein anderes ist
	d ¹ „bi“ (5f.) in zwei Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ syntaktische Trennung? 	d ¹ „bý“ (6f.) in zwei Verse unterteilt <ul style="list-style-type: none"> ▪ syntaktische Trennung?
		b ² „gaft“ (9) und c2 „were“ in einem Vers
	e ² „ftrebet“ (12) und f ² „vīde“ in einem Vers	

„Fehlerhafte“ Reimpunktsetzung in XII(C) und XII(J) mit Erklärungsvorschlägen.

Es kristallisiert sich heraus, dass eher mehr Reimpunkte als nötig gesetzt wurden und diese dann in den meisten Fällen den Gesamtvers syntaktisch oder inhaltlich korrekt unterteilen. Umgekehrt scheint es manchmal bei fehlenden Unterteilungen zu sein, dort wurde dann ein Enjambement nicht erkannt und stattdessen ganz auf einen Reimpunkt verzichtet.

Da die „Fehler“ in beiden Varianten an unterschiedlichen Stellen auftreten (Ausnahmen: Strophe 4, b²/c²; Strophe 5, d¹), kann zumindest für diesen Aspekt nicht von einer gemeinsamen Vorlage¹ ausgegangen werden. Dieser Befund gibt aber auch berechtigten Anlass zu der These, dass die Reimpunkte in den großen Sammelhandschriften häufig erst während des Schreibprozesses gesetzt wurden. Es zeigt sich, dass die Schreiber diese Aufgabe zu meistern versuchten und in den meisten Fällen auch zu erfüllen verstanden. Dies kann als Hinweis gewertet werden, dass sie sich sehr wohl auch in dieser Materie auskannten.²

Letztlich wird aber auch gerade an diesem Beispiel klar, dass die Richtigkeit der metrischen Texteinrichtung zur Abfassungszeit einen ebensolchen Stellenwert wie die Genauigkeit der Abschrift oder die Orthographie inne hatte: Einen Stellenwert, der vom neuzeitlichen Standpunkt aus eher niedrig eingeschätzt werden kann und deshalb Generationen von Editoren veranlasste, durch wohlüberlegte Eingriffe den Unregelmäßigkeiten in jeder Form abzuweichen. Will man die Texte so sehen, wie sie ihre Zeit gesehen hat - hier das rezipierende Manesse-Publikum des beginnenden 14. Jahrhunderts, dort das mitteldeutsche Publikum wenige Jahrzehnte später - darf man diese Ecken und Kanten, also die scheinbar mangelnde Sorgfalt und häufige Inkonsistenz, nicht monieren und zu korrigieren versuchen, sondern muss sie in die Gesamtbetrachtung miteinbeziehen. Offensichtlich ist, dass vor allem der Inhalt wichtig war, denn dieser war es wert, gesammelt zu werden, während den anderen Dingen weniger Wert zugemessen wurde.

Die Erstellung eines metrischen Schemas erscheint vor diesem Hintergrund und auf der Grundlage einer handschriftenorientierten Edition wenig sinnvoll. Anlass für ein solches, wie beispielsweise KRAUS es für jedes der von ihm edierten Lieder anfertigte, war oftmals, die „Reinheit“ eines überlieferten Textes zu kontrollieren bzw. selbige mittels Konjekturen herstellen zu können. „Fehlten“ Hebungen, wurden diese durch Einfügung möglichst neutraler Wörter oder Silben ergänzt, umgekehrt konnten ebensolche auch entfernt werden.³

1 Vgl. die ausführliche Darstellung der Forschungsdiskussion über mögliche Vorlagen der großen Minnesanghandschriften durch Holznagel 1995, Ss. 208-256.

2 Negativbeispiel dafür ist der häufige Verzicht auf die Überlieferung von Melodien, denn deren Aufzeichnung nahm nicht nur sehr viel Platz in Anspruch, sie verlangte auch nach in dieser Hinsicht ausgebildeten Schreibern und dem Interesse der Auftraggeber. Vgl. Holznagel 1995, Ss. 38-42.

3 Vgl. dazu Tervooren 1968, passim, bes. S. 16f., S. 34.

Nicht fehlen soll bei der Betrachtung der Metrik die Auflistung der Responsionsreime, die in diesem Text zu finden sind. Im folgenden wird nur nach C zitiert, da J jeweils dieselben Reime verwendet. In die Betrachtung wurden auch die Reimwörter einbezogen, die in den Handschriften offenbar nicht als Reimwörter aufgefasst wurden (die kennzeichnenden Reimpunkte fehlen), anhand des Alment-Schemas jedoch mühelos als solche identifiziert werden können. Sie verbinden

- die erste und die zweite Strophe:
 - „mitte“ (1,6) - „mitte“ (2,3)
 - „welle“ (1,10) - „wellē“ (2,4) - „wil“ (2,11), wobei diese grammatische Responsion zusätzliches Gewicht erhält durch die Verwendung der Form „wellet“ im Versinnern von 2,4;
- die erste mit der dritten und der fünften Strophe:
 - „ift“ (1,11) - „fi“ (3,14) - „w^se“ (5,9), gleichfalls ein grammatischer Responsionsreim;
- die erste mit der vierten und der fünften Strophe:
 - „geben“ : „gelebē“ (1,3/7) - „leben“ : „geben“ (4,10/12) - „lebet“ (5,10), kunstvoll verschränkten Responsonreime, die zum Teil grammatisch sind;
- die dritte mit der vierten Strophe:
 - „niht“ (3,7) - „niht“ (4,1), zwar ein häufig verwendetes Wort, dennoch erscheint die doppelte Verwendung im Reim mit Bedacht gewählt worden zu sein;
- die dritte und die fünfte Strophe:
 - „bi“ (3,15) - „bi“ (5,6), bei beiden Belegen gehört zum Reimwort eine Form von *wesen*.

Darüber hinaus erregen drei weitere Stellen Aufmerksamkeit:

- „beigen“ (2,1) - „beig“ (2,9), denn nur hier wird innerhalb ein und derselben Strophe eine Responsion verwendet;
- „loben“ (1,16) - „loben“ (3,5), da den ersten Beleg nur J überliefert;
- „wis“ : „pris“ (1,1f) - „prife“ : „wife“ (4,11/14), bei denen es sich nur auf den ersten Blick um einen grammatischen Responsionsreim handelt, weil zusätzlich mit der unterschiedlichen Bedeutung *wis* - *wise* gespielt wird.

Die Auflistung zeigt, dass ganz bewusst mit Responsionsreimen gearbeitet wurde, um die durch die Dialogstruktur bereits inhaltlich aneinander gebundenen Strophen zusätzlich zu verweben..

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

VON DER HAGEN legt C als Leithandschrift zugrunde und greift nur bei Bedarf auf J zurück.¹ Seine Gründe für die Entscheidung für die eine oder andere Handschrift teilt er jedoch nicht mit.

In der ersten Strophe emendiert er aus grammatikalischen Gründen „haben“ (2) in normalmittelhochdeutsches „habet“;² diese Form bringt auch J. Im vierten Vers fügt er das Reflexivpronomen der 1. Pers. Sg. ein. Dabei handelt es sich einerseits um einen syntaktisch notwendigen Eingriff, andererseits verwendet J dieses Reflexivpronomen, kombiniert es jedoch mit einem anderen Verb, nämlich „kvnde“ (J 4).

Für den fünften Vers konsultiert VON DER HAGEN J. Er ergänzt einleitend das in C allein stehende „lofen“ zum in den beiden folgenden Strophen nochmals genannten Paar *liegen unt lösen*. Auch in der Reihenfolge schließt er sich an J an, denn C bringt die Formel umgekehrt, so wie auch VON DER HAGEN im weiteren Verlauf. Der Rest des Verses entspricht J, denn wie dort fehlt „n^we“ und zum Zeichen der Gegenwartsbezogenheit wurde „nv“ vor dem Artikel eingefügt.

In seinem zehnten Vers tauscht VON DER HAGEN das C überliefernde „fwas“ (C 10) durch „fwem“ (J 13) aus. Dieser Tausch erfolgte vermutlich aus satzlogischen Gründen.

Seinen zwölften Vers entnimmt er wiederum J, ebenso wie die beiden Schlussverse der ersten Strophe, die C gar nicht überliefert. In der zweiten Strophe gibt VON DER HAGEN J für Vers 3 den Vorzug. Für Vers 4 hingegen vermischt er seine beiden handschriftlichen Zeugen, wenn er „dc das“ aus seiner Leithandschrift durch „fwaz“ ersetzt. Die von ihm vorgeschlagene Kürzung von „wellet“ entspringt vermutlich dem Wunsch nach metrischer Glättung, denn beide Formen sind im Rahmen eines Normalmittelhochdeutschen möglich.³

1 Sein Lesartenapparat findet sich in HMS III/2, S. 680f. Druckfehler der Ausgabe durch Bodmer/ Breitingen, Minnesinger, listet er in HMS III/2, S. 833 auf, deshalb werden diese in der vorliegenden Ausgabe nicht mehr diskutiert.

2 Zu den alemannischen Abweichungen im Pl. Präs. vgl. S. 77.

3 Vgl. zu *wellen* PWG, § 277.

DE BOOR ergänzt in Vers 5 unabhängig von seiner Vorlage HMS „ze“ vor dem ersten Verb. Da auch er auf eine Kommentierung seiner Eingriffe verzichtet, bleibt nur die Vermutung, dass es sich um einen Versuch metrischer Korrektur handelt, darüber hinaus wird so eine parallele Konstruktion der beiden Verben erreicht.¹

VON DER HAGENs zehnter Vers (C 8, J 11) greift die Überlieferung durch J auf, wenn einleitendes „also“ verwendet wird.

DE BOOR geht über HMS hinaus, wenn er im Schlussvers der Strophe „sol ouch“ vor dem Verb im zweiten Teil des Satzes einfügt. So erreicht er auch hier eine Parallelkonstruktion.

Die dritte Strophe hat die Editoren offenbar kaum herausgefordert, denn nur DE BOOR ändert darin. Im fünften Vers bessert er durch C überliefertes „fwachē“ in „swache“, er gibt damit der starken Flektion des Adjektivs den Vorzug vor der handschriftlich überlieferten schwachen.²

In seinem dritten Vers der vierten Strophe (C, J 4) führt VON DER HAGEN einen Moduswechsel durch, wenn er beim Verb das {-t} tilgt. Während die Handschriften hier den Indikativ bringen, versteht er den Satz also konjunktivisch.

Zwei Verse später ersetzt er das erste Wort des Verses durch „Swer“ (C 7, J 5), hier erschien ihm die Variante in J offenbar gelungener und logischer.

Diese beiden letzten Eingriffe übernimmt DE BOOR nicht in seine Ausgabe, er folgt in beiden Fällen C. Dafür wechselt er in seinem sechsten Vers die Präposition gegen beide Handschriften (C 8 „in“, J 6 „an“) aus. Ihm passt „von“ besser und er betont dadurch die Abwehrhaltung der *meister* stärker.

Außerdem tilgt er im vorletzten Vers „mir ein“ (C 15; J12: „mir mýn“) und wählt stattdessen „mîn“. Zum einen glättet er damit die Metrik, zum anderen erreicht er dadurch eine weitere Parallelkonstruktion, diesmal zum folgenden Vers, in dem von „iuwer nein“ die Rede ist. In diesen letzten Vers greift er ebenfalls ein, dabei verwendet er gegen C 16 „ift“ und mit J 13 „fý“ den Konjunktiv des Verbs *sîn*.

In der Schlussstrophe wird VON DER HAGEN lediglich einmal tätig. Für den ersten Vers wählt er statt des von C überlieferten ironisch gemeinten „hovelichē“ aus J „vnlobelichen“. Diese Emendation übernimmt auch DE BOOR, auf den die Strophe noch an weiteren Stellen änderungsbedürftig wirkt. So ergänzt er in seinen vierten Vers (C 4, J 5) „dem“, auf diese Weise tilgt er die tatsächlich bestehende Inkongruenz. Abschließend nimmt er eine Umstellung vor, indem er die lose Apposition zu „etzel“ (C 14) dem Namen voranstellt und auf diese Weise das Verständnis des Verses erleichtert.

VON DER HAGEN hält sich mit seiner Edition sehr eng an die Überlieferung der von ihm geschätzten GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT. Nur in Ausnahmefällen greift er auf die Variante der JENAER LIEDERHANDSCHRIFT zurück. Dies liegt sicherlich auch daran, dass die C-Variante in sich recht geschlossen und inhaltlich logisch ist, denn das hervorstechendste „Manko“ ist das Fehlen der beiden letzten Verse der ersten Strophe. Warum diese fehlen, muss Spekulation bleiben, da auch aus der Position der Strophe in der Handschrift kein eindeutiger Hinweis gewonnen werden kann. Entweder lagen diese Strophen dem Schreiber nie vor, oder er hat sie schlicht vergessen, wenn sie ihm nicht vielleicht unverständlich erschienen und er deshalb bewusst auf ihre Aufzeichnung verzichtete. Diese letzte Annahme würde allerdings eine Redaktion voraussetzen, die sich jedoch nicht durchgängig belegen lässt.

VARIANTENVERGLEICH

Die Unterschiede zwischen den beiden Varianten, wie sie die beiden Handschriften präsentieren, sind recht gering. Einige Differenzen lassen sich auf die dialektalen Gegebenheiten ihrer jeweiligen Entstehungsräume zurückführen: Die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT zeigt alemannische Merkmale, während die JENAER LIEDERHANDSCHRIFT nieder- bzw. mitteldeutsche Charakteristika aufweist. So belegt letztere den „akkusativischen Einheitskasus“ für den Dativ und den Akkusativ des Personalpronomens der 1. und 2. Pers. Sg., wenn man Konstruktionen wie „wolt ir mich rat vnde lere geben“ (J 1,3; vgl. auch J 2,13) betrachtet.³ Weitere Kennzeichen sind

1 Vgl. de Boor, Mittelalter I, Vorbemerkung, in seiner Ausgabe ein „undogmatisches Verfahren“ (S. XXV) angewendet und Änderungen ohne Nachweise eingefügt zu haben. Dem interessierten Leser wird deshalb der Griff zur einschlägigen Textausgabe geraten (S. XXIVff.).

2 Zur Flektion vgl. PWG, § 196.

3 Vgl. dazu und allgemein als Überblicksdarstellung der thüringischen Sprache Rosenkranz 1968, S. 123.

- als Präfix *ir-* statt *er-*: typischer Austausch des unbetonten /e/ in unbetonten Partikeln;¹
- sowohl im Anlaut als auch im Inlaut <(-)sc-> statt <(-)sch->: bis ins 14. Jahrhundert hinein hat sich keine einheitliche Schreibung für [ʃ] etablieren können;²
- Umlautkennzeichnung fehlt gänzlich: auch dies handhabte jede Schreiberschule unterschiedlich;³
- statt der in C üblichen Negation *en* findet sich *ne*: dabei handelt es sich eigentlich um eine frühmhd. Form, die im weiteren Verlauf das auslautende /e/ verlor und ein anlautendes neues /e/ bildete, da es sich bei /n/ um einen silbischen Konsonanten handelt;⁴
- statt der in C bevorzugten Schreibung <hove> wendet J <hobe> durchgehend an.

Um eigene Schreibkonventionen scheint es sich hingegen bei folgenden Phänomenen zu handeln:

- <tz> sowohl anlautend als auch inlautend für <z>;⁵
- <vūr> statt <vur> bzw. abgeschwächtem <ver> als Präfix;⁶
- <ý> statt <e>, <ie> oder <i>.⁷

Auffallend ist immer wieder *wellen*:

- als 1. Sg. Konj. Prät. „welte“ (J 3,6) verwendet. Regelhaft wäre eine der Formen *wolte*, *wolde*, *wölte*, *wölde*⁸ (C verwendet an der entsprechenden Stelle die erste Form). Der Verdacht der Verschreibung kann entkräftet werden, da sich dieselbe Graphie in der 28. Strophe des STOLLE-Corpus in J ebenfalls findet. Aus diesem Befund kann geschlossen werden, dass beim Schreiben von J auf eine deutliche Differenz der Modi Wert gelegt wurde. Während also die konjunktivischen Präteritalformen noch den alten Stammvokal /e/ aufweisen, haben die indikativischen /o/.⁹
- als 3. Pl. Ind. Präs. findet sich „willen“ (J 4,8). Zu erwarten gewesen wäre *wellent* oder evt. *we(l)nt*.¹⁰ Auch hier handelt es sich nicht um eine Verschreibung, wie der Parallelbeleg in Strophe 28 des STOLLE-Corpus in J belegen kann. Häufig verwenden die Schreiber von J statt des Flexivs {-ent} das gekürzte {-en} für diese Form.¹¹ Beim Stammvokal kommt es gerade im Mitteldeutschen in den Pluralformen häufig zu einem Austausch des /e/ zugunsten des /o/, das aus den Präteritalformen übernommen wurde.¹² Daneben weist WEINHOLD für das Mitteldeutsche in mhd. Zeit ein schwach gebildetes Präsens von *wellen* nach, dessen Stammvokal /i/ ist.¹³

Vergleicht man die beiden Varianten über die unterschiedliche Schreibung hinaus miteinander, so kann direkt festgestellt werden, dass sie sich inhaltlich und damit in ihrer Aussage praktisch nicht voneinander unterscheiden. Die Differenzen bilden zumeist (teilweise mehrgliedrige) synonyme Ausdrücke oder (seltener) Paraphrasen, Umstellungen, Auslassungen oder Erweiterungen. Nur wenige Ausnahmen davon finden sich. Diese sind:

- die Verse J 1,16f., die die erste Strophe abschließen und in C nicht überliefert sind;
- die Verse C 4,2f., die in J durch einen stark abweichenden Vers ersetzt wurden (J 4,3);
- die Verse J 5,6f., die in C durch zwei andere Verse repräsentiert werden (C 5,5f.);
- die Verse C 5,11 und J 5,11, die nur im Versausgang übereinstimmen;

1 Vgl. PWG, § 59,3 und § 162,7. Vgl. auch Weinhold 1883, § 302.

2 Vgl. PWG, § 155. Vgl. auch Weinhold 1883, § 210.

3 Vgl. PWG, § 162,4.

4 Vgl. PWG, § 23,5.

5 Vgl. PWG, § 150.

6 Vgl. PWG, § 59,3. Neben <vur> wird dort <vor> als Ersatzform angegeben. Vgl. dazu auch Objartl 1977, S. 155f.; S. 157.

7 Vgl. PWG, § 156. Demnach ersetzt <ý> allerdings eher [i] oder [j], nicht jedoch [ie], was in der JENAER LIEDERHANDSCHRIFT der Fall ist. Dies stellt auch Objartl 1977, S. 154f. und S. 157, Anm. 3, fest.

8 Vgl. PWG, § 277.

9 Belege hierfür bieten J 2,1 oder außerhalb des Gawan-Keie-DIALOGS Strophe 30 des STOLLE-Corpus in J. BMZ weist auf „welde“ in einer mitteldeutschen Prosa-Crescentia aus dem 15. Jahrhundert hin (Lemma „wil“). Weinhold 1883, § 423 führt weitere Belege auf und meint darin vor allem „Entstellung von *wölte wölten* an[.] nehmen“ zu müssen.

10 Vgl. PWG, § 277.

11 Vgl. Objartl 1977, S. 152. PWG, § 240, Anm. 4, stellt fest, dass dieser Kürzungsvorgang, der gewöhnlich in die Übergangszeit vom späten Mittelhochdeutschen zum frühen Neuhochdeutschen zu datieren ist, im Mitteldeutschen bereits sehr früh durchgeführt wird.

12 Vgl. PWG, § 277.

13 Vgl. Weinhold 1883, § 422. Ihren Ursprung hat diese Neubildung seinen Angaben zufolge in den fränkischen Dialekten.

- der Rest des allerletzten Verses, der in J nur fragmentarisch überliefert wird.

Die folgende Tabelle dokumentiert die Unterschiede zwischen den beiden Varianten und ordnet sie ein. Sofern lediglich ein Wort ausgetauscht wurde, wird nur dieses aufgeführt, bei Adjektiven hingegen wird das entsprechende Substantiv ebenfalls mitgeteilt. Wenn die Verseinteilung voneinander abweicht, wurden, um Verwirrung zu vermeiden, „überflüssige“ Zeilenteile ausgelassen. Die Charakterisierungen „Erweiterung“, „Ersetzung“ und „Umstellung“ beinhalten keinerlei Werturteil. Um die Varianten zusätzlich optisch erfahrbar zu machen, wurden die einzelnen Kategorien farblich markiert:

- **Erweiterungen**
- **Ersetzungen**
- **Umstellungen**

XII(C)		XII(J)	
Strophe 1			
1,2	das ir vō fchuldē da ze houē habent den hohftē pris	1,2	Daz ir tzv hobe an kvnften wol behabet den hoheften prift
1,3	mvget	1,3	wolt
1,4	mʷge	1,4	kvnde
1,5	lofen kan ich niht dē ift dʷ nʷwe houē fitte	1,5	Liegen vnde lofen kan ich nicht daz ift nv der hobe fite
1,6	der hʷren gvnft der frowē hulde	1,6	der vrouwen grūz vnde hʷren hulde mite
1,8	fol ich mich wirdē mit fo valfchen fachē	1,8	folt ich mich werden mit vnwerden fachen
1,10	fwas	1,13	fwem
1,11	[...] in wil fūr war zehove niemʷ wʷden fīn gefelle	1,15	eue / ene wil tzv hobe dankes nymmer werden fīn gefelle
Strophe 2			
2,1	Her Cawan welt ir da zehoue lob vñ ere beiagen	2,1	Her gawyn wolt ir nv tzv hobe den hoeften pris be iagen
2,2	fo fol iv lofen vñ liegē niemer miffehagē	2,2	So ne lazen vch liegen vnde lofen nymmer miffe hagen
2,3	vñ fit aller dinge mit ^e	2,3	Vnde fit an allen dingen mite
2,4	dien hʷren vñ wellet öch dē das fī wellē	2,4	Den herren vnde wellet fwaz fie wellen
	Bei <i>dien</i> handelt es sich um die typisch ale-mannische Form des Dativ Plural, vgl. PWG, § 217; siehe auch Weinhold 1883, § 484.		
2,5	fwʷ fīch ze houē zweien vñ zv gefellen nit entwe ^{lt} [...]	2,5	Des fīc tzv hobe weigert vnde tzv fellen nicht ne welt
			<i>weigert</i> wird der Sinn des Gedankens verkehrt, vermutlich Fehler.
2,5	[...] der get an der hʷren rat [...]	2,6	Den nemet die herren an ir rat
2,5	[...] vñ ift in vs erwelt [...]	2,7	vnde wirt der of getzelt
2,5	[...]fwer dāne ir vūre wider ftritte	2,8	Swer da die vūre widerftrite
			Die Ersetzung bewirkt eine Verallgemeinerung der Aussage.
2,6	dʷ wolte fī gelūke dankes vellen	2,9	Der wolt ouch fīn gelucke dankes vellen
2,7	vahē	2,10	betriegen
2,8	fo	2,11	alfo
2,10	fo wil mir lofē vñ liegē niemʷ tag vʷfmahē	2,13	So ne fol mich liegen vnde lofen nymmer tac vūr fmahen
2,11	die altē fprūche fagēt vns dē fwes brot mā effen wil	2,14	Die alten fpruche kvnden vns wes brot man ezzen wil

XII(C)		XII(J)	
2,11	[...] def liet fol mā öch fīng'n gerne	2,15	Des liet fol man nv fýngen [...]
2,12	vñ spīln mit vliffe fwes er spīl	2,15	vnde spīlen mit allen vlize fwef er spīl
Strophe 3			
3,1	Lofen vñ liegen daft ein fūndeklichú kvnft	3,1	Liegen vnde lofen ist eýn fýndeliche kvnft
3,2	fol ich da mitte beiaḡē der vrowen grūs der h ^s ren gvnft	3,2	Solt ich da mite ir werben vrouwen grūz vnde herren gvnft
			<i>sol - solt</i> : Tempus- und evt. Moduswechsel.
3,3	befchiht	3,3	gefciht
			Sowohl Lexer als auch BMZ weisen im Lemma „beschehen“ auf die Austauschmöglichkeit von <i>beschehen</i> und <i>geschehen</i> hin, wobei letzteres häufiger Verwendung fand, was wohl auch die Editoren häufig zum Tausch bewog.
3,4	ich geften eht ir genaden iemer eine	3,4	ich blibe ouch ir genaden ýmmer eýne
3,5	fwachē vñre	3,5	valfche vñre
3,6	wife lúte	3,6	genvḡe livte
3,7	fo zwiualt h ^s ze habe ich niht	3,7	Tzwevaldes hertze han ich nicht
3,8	dc ich dc spreche das ich niht en meine	3,8	Daz ich fo spreche des ich nicht ne meýne
3,9	gar ane valfch mit trúwē fleht	3,9	Ane valfch mit truwen flech
3,10	fo fol man fīn der rede vñ öch des mvtes	3,10	Sol er fýn des hertzē vnde des mvtes
3,12	dc zimt in beidē wol	3,12	Ez getzým t in beiden wol [...]
			Das verstärkende Präfix <i>ge-</i> wird oft verwendet, ohne damit grundsätzlich eine vergangene Bedeutung zu evozieren. Vgl. dazu Weinhold 1883, § 303.
3,13	zer w^slte wart nie niht fo gūtes	3,12	[...] ez ne wart nýe nicht fo gūtes
3,14	mā fol dē h ^s ren g^sne loben da er ze lobenne fī	3,13	So daz man herren lobe fwaz an in tzv lobene fý
			J verallgemeinert durch die Plural-Verwendung wieder einmal. Durch diesen Eingriff verliert der Vers seinen in C deutlich aufscheinenden sentenzenhaften Charakter.
3,15	ia en wil ich niemā durh fīn brot mit wiffende fīner schāden wefen bi	3,14	Io ne wil ich neman durch fýn brot geften mýt willen fýner scanden bý
			Neben dem lexikalischen Austausch <i>wesen</i> - <i>geften</i> wird auch eine Umstellung vorgenommen, indem Verb und Partikel getrennt werden.
Strophe 4			
4,1	So fīt eht arm [...]	4,1	So fīt ouch arm
4,4	die wifen meift ^s brechent abe	4,4	Die beste meýfter brechent abe [...]
4,6	die dem houe niht gehellt	4,4	[...] die der harfen nicht ne hellen
4,7	fo wifet vñ leitet groffer h ^s ren meift ^s schaft	4,5	Swe richtet vnde leidet bofer herren meýfterfchaft
4,8	die mißfehelliḡe in ir hove mit meift ^s licher kraft	4,6	Die mißfehelliḡe an ir hobe an meifterlicher kraft
4,9	fī wellent dc man vurder schabe die tvmbē die ir wortē wider bellent	4,7	Sie wollen daz man fie hýnnen baz schabe die felben die ir wort fo widerbellen
4,11	vñ wellēt das mā alle ir vñre priße	4,9	So daz man al ir vñre hohe priße
4,13	vil hohe miete	4,11	Riche gabe [...]

XII(C)		XII(J)	
4,14	nv was tōg dāne úwer flehtú wífe	4,11	[...] war tzṽ touch den uwer flechte wífe
4,15	fo mir ein v ^s logenes ia vō in vil wol v ^s goltē wirt	4,12	Sit mir mýn bofe ia fo rechte wol vūr gulten wirt
4,16	fo weis ich wol dc úw ^s nein fwie war es ift ú lútzel frumē birt	4,13	So weýz ich wol daz uwer neýn fwie ganz ez fy vil lutzel vrvm gebýrt
Strophe 5			
5,1	So we dem hove der fo rehte hovelichē fte	5,1	Owe dem hobe d ^s so rechte vnlobelichen fte
5,2	fo we dien houelútē	5,2	owe dem hobegefýnde
5,3	we dien houeh ^s ren we [...]	5,3	owe dem herren ýmm ^s me
5,3	[...] der fanfte treit der fchandē laft	5,4	Die fenfte tragēt der fcanen laft
5,4	vñ da bi dvnket tvgende vñ ere fw ^s e	5,5	Vnde dar bi tugent vnd ere dvnket fwere
5,7	fwa aber dú fchande rihfet daißt der hof gar erē vri	5,8	Swer aber die fcande rifuet da ift der hob gar tugenden vrý
			Verschreibung bei rifuet eindeutig (so auch Jena 1901).
5,8	da wolt ich g ^s ner wafen gaft	5,9	Da were ich ýmmer gerner gaft [...]
5,10	noh weis ich wol wa trúwe lebet	5,10	Ich weiz doch wol vrouwe ere lebet
5,12	dar nach min gemvte ftrebet [...]	5,12	Da hin mýn gemvte ftrebet
5,12	[...] da wil ich hin da ich dē hof fo wūnekliche vīde	5,13	wa ich den hob fo rechte wunnichlichen fcone vinde
5,13	h ^s cawein niht enlat iv dife rede wafen zorn	5,14	Her gawýn nv lat vch die rede nwwit wafen tzorn
			Vgl. PWG, § 165,8. Nachweislich findet sich in hessischen, nordthüringischen, meißnischen und moselfränkischen Texten <i>nūwet</i> statt <i>niuwet</i> . Offenbar überliefert der vorliegende Fall eine Form, in der der unbetonte Nebensilbenvokal noch nicht abgetönt wurde.

Variantenvergleich XII(C) und XII(J)..

STIL

Auffälligstes Stilmittel im Disput zwischen Gawan und Keie ist die Zwillingsformel. Dabei ist ein Paar am eindrucklichsten, da es sich wiederholt drei- bzw. viermal und zusätzlich alliteriert:

- „Liegen vnde lofen“ (J 1,5);
- „lofen vñ liegē“ (C 2,2); „liegen vnde lofen“ (J 2,2);
- „lofē vñ liegē“ (C 2,10); „liegen vnde lofen“ (J 2,13);
- „Lofen vñ liegen“ (C 3,1); „Liegen vnde lofen“ (J 3,1).¹

Auch andere Zwillingsformeln finden sich:

- „meist^s vñ vrunt“ (C 1,1; in abweichender Schreibweise J 1,1);
- „rat vñ lere“ (C 1,3; in abweichender Schreibweise J 1,3);
- „lob vñ ere“ (C 2,1);
- „zweiien vñ zṽ gefellen“ (C 2,5);
- „wifet vñ leitet“ (C 4,7); „richtet vnde leidet“ (J 4,5);
- „tvgende vñ ere“ (C 5,4, in abweichender Schreibweise J 5,5);

einmal dreigliedrig und eng an der Enumeratio:

- „er liege vñ triege vñ fmeiche“ (C 1,10; in abweichender Schreibweise J 1,10ff.)

und einmal in ausführlicherer Form:

- „ir fwachē vūre p’fen vñ ir fchande loben“ (C 3,5; in abweichender Schreibung J 3,5).

¹ Dass J hier konsequent die umgekehrte Reihenfolge bevorzugt, hatte sich bereits in der Tabelle zum Variantenvergleich gezeigt.

Zunächst fällt auf, dass diese Zwillingsformeln in der Überlieferung offenbar recht fest verankert sind, denn unikale Belege gibt es zweimal in C und nur einmal in J. Auffällig ist die Ersetzung beider Konjunkte in C 4,7; J 4,5, denn damit blieb sowohl die Struktur als auch die Bedeutung letztlich erhalten. Anders ist dies im Falle von „zweien vñ z̥v gefallen“ (C 2,5), da in J 2,5 zwar „tz̥v fellen“ erhalten bleibt, der Austausch des ersten Konjunks die Zwillingsformel jedoch zerstört.

Bis auf dieses Beispiel, außerdem „meist^s vñ vrunt“ (C 1,1; in abweichender Schreibweise J 1,1) und die Zusammenstellungen mit *êre* kann bei den Belegen Synonymität festgestellt werden.

Formelhaft wirken die folgenden Belege:

- „ane valfch mit trúwē fleht“ (C 3,9; in abweichender Schreibung J 3,9): asyndetische Reihung, deren Bestandteile jedoch eine starke Synonymie aufweisen;
- „sol man fin der rede vñ öch des m̃vtes“ (C 3,10); „Sol er f̃yn des hertzē vnde des m̃vtes“ (J 3,10): polysyndetische Reihung, bei der zwar die Konjunkte nicht synonym sind, dennoch unzweifelhaft in einem engen Konnex stehen;
- „es fi der h^sre es fi der kneht“ (C 3,11; in abweichender Schreibung J 3,11): asyndetischer Parallelismus, bei dessen Substantiven Antonymie vorliegt;
- „fit eht arm vñ _it vn w^st vñ komt zehove niht“ (C 4,1); „So fit ouch arm / vnde fit vnwert vnde komet tz̥v hobe nicht“ (J 4,1f.): polysyndetische Enumeratio, bei der neben der parallelen Bildungsstruktur der beiden ersten Konjunkte auch deren Synonymie im weiteren Sinne auffällt, während der letzte Teil zwar die Struktur der beiden anderen in gewissen Maße nachahmt (Typ zweigliedrig mit Verb an erster Stelle), semantisch jedoch völlig andere Wege beschreitet.

Zwei weitere Parallelismen zeigen eine so enge Zusammengehörigkeit, dass auch bei ihnen eine eindeutige Abgrenzung nicht möglich ist:

- „der h^sren gvnft der frowē hulde“ (C 1,6); „der vrouwen gr̃z vnde h^sren hulde“ (J 1,6);
- „der vrowen gr̃s der h^sren gvnft“ (C 3,2); „vrouwen gr̃z vnde herren gvnft“ (J 3,2).

Die grammatische Struktur ist jeweils identisch, dabei überliefert C die Reihungen als Asyndeta, J hingegen in beiden Fällen als Polysyndeton. Stehen sich auf den ersten Blick *vrouwen* und *hêrren* gegenüber, so wird bei näherer Betrachtung klar, dass auch hier letztlich Synonymie vorliegt, denn es handelt sich um die Beschreibung des Erfolgsziels „Akzeptanz bei Hofe“ durch jeweils zwei diese anzeigende charakteristische Verhaltensformen der Entscheidungsträger.

Weitere Wiederholungsfiguren finden sich über das gesamte Lied verteilt, so zwei reine *Figurae Etymologicae*:

- „[...] werdē w^st [...]“ (C 1,4); „[...] werden [...] wert [...]“ (J 1,4), die noch mehr Gewicht erhält durch den Ausbau zur Replicatio über die gesamte erste Strophe;
- „[...] meift^s [...] / [...] / [...] meift^s fchaft / [...] meift^s licher kraft“ (C 4,4-8); „[...] meýfter [...] / [...] meýfterfchaft / [...] meifterlicher [...]“ (J 4,4ff.).

Wortwiederholungen liegen strenggenommen in den vier folgenden Fällen vor, allerdings stehen die entsprechenden Belege jeweils innerhalb eines Satzzusammenhangs, was sie fast wie *Figurae Etymologicae* erscheinen lässt. Außerdem handelt es sich um Verben, die in unterschiedlichen Personalformen verwendet werden und bei denen auf diese Weise ein exakter Gleichklang vermieden wird:

- „mvget [...] / [...] m̃vge [...]“ (C 1,4f.)
- „[...] wellet [...] wellē“ (C 2,4); „[...] wellet [...] wellen“ (J 2,4)
- „[...] fpiln[...] fpil“ (C 2,12); „[...] fpilen [...] fpil“ (J 2,15);
- „[...] loben [...]ze lobenne fi“ (C 3,14); „[...] lobe [...] tz̥v lobene f̃y“ (J 3,13).

Wie schon die bisher genannten rhetorischen Mittel dient auch das der Sentenz didaktischem Ziel:

„Die *sententia* ist - wie ein Gesetzestext - auch außerhalb des Redezusammenhangs ein im Wortlaut (mehr oder minder fest) formulierter Gedanke der Volksweisheit.“¹

Am Ende der zweiten Strophe wird eine solche sogar angekündigt durch den Hinweis, die *alten*

1 Lausberg 1991, §§ 872; zur *sententia* insgesamt §§ 872-879. Aufgrund der hier vorliegenden Stellung könnte die Sentenz sogar als Epiphonema charakterisiert werden. Vgl. Lausberg 1991, § 879.

sprüche legen fest:

- „fwes brot mā effen wil def liet fol mā ōch fingʰn gerne“ (C 2,11); „wes brot man ezzen wil / Des liet fol man nv fýngen“ (J 2,14f.),

Mit diesen Worten lässt sich insgesamt die Position Keies in diesem Disput zusammenfassen und seine Lehren für Gawan gewinnen noch mehr Gewicht durch die Betonung, es handele sich dabei um ererbtes Wissen.

„Herrscherlob für Lohn und Brot stellt eine Konstante in der abendländischen politischen Dichtung dar. Schon am Hofe Attilas hatten sich gotische Sänger eingefunden und zur Verherrlichung des Herrschers selbstverfaßte Lieder und gereimte Sprüche vorgetragen. Wo die Macht in einer hierarchisierten Gesellschaft liegt, hat das schmeichelnde Panegyrikon Heimrecht.“¹

Mündlich mag der Spruch deshalb durchaus schon länger existiert haben, dies ist jedoch der erste schriftliche Beleg in deutscher Sprache. Älter ist lediglich das vermutlich zugrundeliegende lateinische „Cujus enim panem manduco, carmina canto“.²

Interessanterweise endet die Strophe nicht direkt mit dieser Sentenz, sie wird erweitert um:

- „vñ spiln mit vliffe fwes er spil“ (C 2, 12); „vnde spilen mit allen vlize fwef er spil“ (J 2,15)

Damit wird der Sachverhalt nochmals aufgenommen und diesmal metaphorisch vor Augen geführt: So nutzt der Dichter erneut das Prinzip der Zwillingsformel, ein und dieselbe Sache von zwei Seiten zu beleuchten. Dies dient ebenso der Verstärkung wie die Wiederaufnahme des Gedankens, markiert durch das Schlüsselwort *brôt*, in C 3,15; J 3,14. Die zentrale Bedeutung wird auf diese Weise unmissverständlich unterstrichen.

Inwieweit der in J nicht vollständig ausgeführte Schlussvers ebenfalls Sentenzcharakter hat, kann nicht geklärt werden. Eventuell wird hier auf (umgangssprachlich?) bekannte Formeln zurückgegriffen, um den unwiederbringlichen Verlust von etwas - im vorliegenden Fall eben des idealen Hofes - deutlich zu machen.³

Insgesamt ist zu bemerken, dass der eher unpersönliche Stil des Textes, so beispielsweise der Gebrauch des unpersönlichen Pronomens *man*, im Ganzen immer wieder zum Sentenzcharakter hin tendiert. Die Aussagen werden so allgemeingültig formuliert, dass die didaktische Zielsetzung auch dabei nicht übersehen werden darf.

Die Metaphorik innerhalb des Gawan-Keie-Disputs ist in sich recht geschlossen, wobei zwei Bildspenderbereiche genutzt werden:

- „Natur“, besonders „Jagd/ Vogeljagd“
 - „Die valfche stýmme vûr leit den vogel rechte vnz of den kloben“ (J 1,16). Dies ist der vorletzte der beiden unikal in J überlieferten Schlussverse, die im weiteren Verlauf jedoch von C vorausgesetzt werden, denn die weiteren Metaphern greifen auf dieses Bild zurück. Die Einordnung als Metapher ist an dieser Stelle nicht ganz unproblematisch, folgt doch im nächsten Vers eine Art „Auflösung“, die jedoch eher allegorisch angelegt ist. Diese erste Etablierung der Vogeljagd-Metapher bereitet gleichzeitig den Boden vor für die später gebrauchte des Singens (s.u.), denn bei der dargestellten Jagdmethode wurden die Vögel mittels nachgeahmten Pfeifens angelockt. Ihnen wurde ein ihnen wohlgesinnter Partner suggeriert, dem sie glaubten, vertrauen zu können;
 - „Her Cawan welt ir da zehoue lob vñ ere beiagen“ (C 2,1); „Her gawýn wolt ir nv tzv hobe den hoefsten pris be iagen“ (J 2,1). In diesem Fall wird allgemein auf die Jagd Bezug genommen, durch die (zumindest in J erfolgte) vorherige Darstellung der Vogeljagd wird deren Bild indirekt aufgerufen;
 - „fwie ich den vogel vahē mag / fo wil ich in iem^s g^sne vahē / git mir lofen gût beiaç“ (C 2,7ff.); „Swie ich den vogel betriegēn mac / alfo willich ýn ýmmer gerne vahē / Gibt mir lofen gût beiaç“ (J 2,10ff.). Beim dritten Mal wird die Metapher in komprimierter Form wiederholt.

1 Schubert 1995, S. 214.

2 Vgl. Schubert 1995, S. 215, bes. Anm. 72 (mit weiterführender Literatur). Vgl. auch Singer 1944, S. 121, Lemma I 445. Beide weisen auch den lateinischen Beleg nach.

3 Angespielt wird wohl auf die Vorbildhaftigkeit von Etzels Hof, wie sie besonders die Dietrich-Epik kennt. Er wird darin als Artus ebenbürtig charakterisiert.

- „Singen und Musizieren“
 - „die wifen meift^s brechent abe / die feitē / die dem houe niht gehellent“ (C 4,4ff.); „Die befte meýfter brechent abe die feýten die der harfen nicht ne hellen“ (J 4,4). Hier wird direkt Bezug genommen auf die Welt der Sänger, die sich mit ihren Künsten ihren Lebensunterhalt an Höfen verdienen und sich deshalb nach den dort herrschenden Vorgaben richten müssen. Diese Metapher ist deshalb in direktem Zusammenhang mit der Sentenz Keies am Ende der zweiten Strophe zu sehen.
- „Kampf/ Krieg“:
 - „wider ftritte“ (C 2,7; in abweichender Schreibweise J 2,8)

Es sind noch einige rhetorische Mittel zu nennen, die vielleicht weniger ins Auge fallen. Hinzuweisen ist auf den Verseingang mit *sô*, den die MANESSISCHE LIEDERHANDSCHRIFT häufiger überliefert als die JENAER. Von einer Anapher kann hierbei jedoch nur im weiteren Sinne gesprochen werden, folgen die Verse doch nicht immer direkt aufeinander. Eine Gegenüberstellung zeigt die Häufung, darin werden die entsprechenden Belege in J nur dann angeführt, wenn *sô* nicht verwendet wird (Ersetzungen werden genannt) bzw. nur dort belegt ist:

XII(C)	XII(J)
fon truwe ich niht dem houe gelebe (1,7)	
[nicht überliefert]	So tzuhet yn der scanden ftric den argen h ^s ren scalke lofez loben (1,17)
fo fol iv lofen vñ liegē niemer miffehage (2,2)	
fo wil ich in iem ^s g ^s ne vahē (2,8)	alfo... (2,11)
fo wil mir lofe vñ liegē niem ^s tag v ^s fmahē (2,10)	
fo weis ich wol wie mir befchiht (3,3)	
fo mōhtē wife lúte wenē dc ich wolte toben (3,6)	
fo zwiualt h ^s ze habe ich niht (3,7)	Tzwevaldes hertze... (3,7)
fo fol man fin der rede vñ öch des mvtēs (3,10)	Sol ... (3,10)
	So daz man herren lobe fwaz an in tzv lobene _ý (3,13)
So fit eht arm vñ fit vn w ^s t vñ komt zehove niht (4,1)	
fo wifet vñ leitet groffer h ^s ren meift ^s fchaft (4,7)	Swe (4,5)
	So daz man al ir vñre hohe priße (4,9)
fo mir ein v ^s logenes ia vō in vil wol v ^s golte wirt (4,14)	Sit ... (4,12)
fo weis ich wol dc úw ^s nein fwie war es ift ú lützel frumē birt (4,15)	
So we dem hove der fo rehte hovelichē fte (5,1)	Owe ... (5,1)
fo we dien houelútē (5,2)	

Verseingänge mit *sô* in XII(C) und XII(J).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass von den 14 Belegen in C die Hälfte in J variiert wird. Dafür überliefert J an drei Stellen *sô* gegen C, wobei der erste Beleg, der unikal durch J erhaltene Schlussvers der ersten Strophe, nur bedingt zu werten ist. Das Bild lässt die Vermutung zu, dass die Fassung des Gawan-Keie-Dialogs, wie sie J überliefert, stilistisch anders gewichtet ist, da häufige Wiederholungen vermieden wurden. Es fällt auf, dass beim letzten Beleg zwar auf die Verwendung von *sô* verzichtet wurde, dennoch eine Anapher etabliert wird.

Die Vermutung erhärtet sich bei Betrachtung der anderen Anapher im Text:

- fi wellent dc man vurder fchabe die tymbe die ir worte wider bellent (4,9);
- fi wellent ane ftrafe leben (4,10);

- vñ wellet das mā alle ir vüre priſe (4,11), dieser Vers findet sich bei J als:
 - So daz man al ir vüre hohe priſe (4,9).

In diesem Fall wird jeweils *wellent* wiederholt, in den beiden erstgenannten Versen sogar mit jeweils demselben Personalpronomen. J bricht bei der dritten Wiederholung aus und verwendet eine andere Formulierung, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht metrischen Gründen geschuldet sein kann.¹

Abschließend sei auf zwei Personifikationen hingewiesen, die allerdings recht konventionell sind:

- „tygende vñ ere“ (C 5,4; in abweichender Schreibung J 5,5);
- „trúwe“ (C 5,10); „vrouwe ere“ (J 5,10) .

Auffällig ist die Variation in J, denn sie macht die Personifikation noch deutlicher, als es der Textzusammenhang machen kann..

WORTSCHATZ

Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden die *Figurae Etymologicae* und die *Replicationes* nach Möglichkeit nur in der Form aufgelistet, in der C sie überliefert. Davon wird nur abgewichen, wenn J beispielsweise ein anderes Kompositum verwendet. Sofern ein Beleg in J fehlt, wird dies durch * hinter dem entsprechenden Beleg in C gekennzeichnet. Belege, die nur in J zu finden sind, werden *kursiv* gedruckt.

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt C	Gesamt J
hov-	ze houe (1,2) houe fitte (1,5) houe gelebē (1,7) zehove (1,11) zehoue (2,1) ze houe (2,5) zehove (4,1) zehove (4,2)2 houe (4,3)* houe (4,6)* hove (4,8) hove (5,1) houelútē (5,2) * <i>hobegefynde (J 5,2)</i> houeh ^s ren (5,3)* hof (5,7) houe h ^s re (5,9) hof (5,12) hof (5,14)		hovelichē (5,1)*	19	15
lōs-	lofen (1,5) lofer (1,9) lofen (2,2) lofen (2,9) lofē (2,10) Lofen (3,1)		<i>lofez (J 1,17)</i>	6	7
lob-	lob (2,1)*	<i>loben (J 1,17)</i> loben (3,5) loben (3,14) lobenne (3,14)	<i>vnlobelichen (J 5,1)</i>	4	5

¹ Zwar wird der Vers auf diese Weise in seiner vorderen Hälfte gekürzt, dafür wird er in der hinteren erweitert gegenüber C.

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt C	Gesamt J
lieg-	Liegen (J 1,5) liegē (2,1) liegen (3,1)	liege (1,10) v ^s logenes (4,15)*		4	4
meister-	meist ^s (1,1) meift ^s (4,4) meift ^s fchaft (4,7)		meift ^s licher (4,8)	4	4
wert-	werdē (1,4)	wirdē (1,8)	w ^s t (1,4) w ^s der (1,11)	4	4
prīs-	pris (1,2)	p ^r fen (3,5) prife (4,11)		3	3
jag-	beiag (2,9)	beiagen (2,1) beiagē (3,2)*		3	2
triuw-	trúwē (3,9) trúwe (5,10)*	truwe (1,7)		3	2
gesell-	gefelle (1,11)	gefellen (2,5)		2	2
muot-	mǔtes (3,10) gemǔte (5,12)			2	2
valsch-	valfch (3,9)		valfchen (1,8)* valfche (J 1,16)	2	2
Gesamt				55	52

Figurae Etymologicae und Replicationes in XII(C) und XII(J).

Daneben finden sich auch viele Wortwiederholungen innerhalb des Dialogs. Für die Tabelle auf der nächsten Seite kommen dieselben Schreibkonventionen wie oben zur Anwendung.

Nun handelt es sich beim Gawan-Keie-Dialog zwar um einen verhältnismäßig umfangreichen Text, dennoch verblüfft die hohe Frequenz der verschieden gearteten Wiederholungen. Neben den beiden Kernbegriffen *hove* und *hêrre* sticht besonders der Gebrauch des Verbs *wellen* heraus. Wurden in den bisherigen Zusammenstellungen solche „häufig gebrauchten Verben“ nicht weiter beachtet, da davon ausgegangen werden kann, dass diese im Sprachgebrauch ohne Hintergedanken mehr als andere verwendet werden, so fällt die hier auftretende Häufung dennoch ins Auge.

Und noch ein weiterer Aspekt wird hier deutlich: J belegt insgesamt 15 der in C zu findenden Replicationes bzw. Wortwiederholungen nicht, während sie nur sieben selbst unikal überliefert. Für diese gibt es gute Erklärungen:

- „vnlobelichen“ (J 5,1) ersetzt ironisches und deshalb leicht misszuverstehendes „hovelichē“ (C 5,1);
- „Liegen“ (J 1,5) ergänzt vom ersten Auftreten an zur vollständigen Zwillingsformel *liegen unt lösen*;
- „valfche“ (J 1,16), „lofez“ (J 1,17), „fanden“ (J 1,17), „h^sren“ (j 1,17) und „loben“ (J 1,17) stehen in den beiden in C fehlenden Schlussversen der ersten Strophe. Die Wahrscheinlichkeit, dass diese in C von großer Ähnlichkeit gewesen wären, lässt sich wegen der Wiederaufnahme des Vogeljagd-Bildes gegen Ende der zweiten Strophe als sehr hoch einschätzen.

Inwieweit J als Vorlage eine Fassung diente, in der ein Teil der Replicationes und Wortwiederholungen womöglich aus sprachästhetischen Gründen eliminiert worden war, muss Vermutung bleiben. Konstatiert werden kann nur, dass man mehrfach zu synonymen Formulierungen griff, wenn anderwärts Wiederholungsfiguren verwendet wurden. Diese These war bereits bei der Betrachtung der Verseingänge als möglich erachtet worden.

Wortstamm	Belege	Gesamt C	Gesamt J
well-	welle (1,10) [V] wil (1,11) welt (2,1) wellet (2,4) wellē (2,4) wolte (2,6) wil (2,8) wil (2,10)* wil (2,11) wolte (3,6) wil (3,15) wellent (4,9) wellent (4,10) wellēt (4,11)* wolt (5,8)* wil (5,12)*	16	12
hêrr-	Her (1,1) h ^s ren (1,6) h ^s ren (J 1,17) Her (2,1) h ^s ren (2,4) h ^s ren (2,5) h ^s ren (3,2) h ^s re (3,11) h ^s ren (3,14) h ^s ren (4,7) (houe)*h ^s ren (5,3) houe h ^s re (5,9) h ^s (5,13)	12	13
schand-	fchanden (J 1,17) fchande (3,5) fchāden (3,15) fchandē (5,3) fchande (5,7)	4	5
êr-	ere (2,1)* [S] ere (5,4) erē (5,7)* ere (J 5,10)	4	2
vuore	vũre (2,5) vũre (3,5) vũre (4,11)	3	3
spil-	fpiln (2,12) fpil (2,12)	2	2
vrouw-	frowe (1,6) vrowen (3,2)	2	2
gunst-	gvnft (1,6)* gvnft (3,2)	2	1
vâhe-	vahē (2,7)* vahē (2,8)	2	1
Gesamt		47	41

Wortwiederholungen in XII(C) und XII(J).

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Der inhaltlich sehr geschlossene Dialog zwischen den beiden aus der Artusepik bekannten Protagonisten Gawan und Keie hat bisher nur das Interesse von Ingrid KASTEN geweckt, die ihn für ihre Untersuchung zum mittelhochdeutschen Streitgedicht als Beispiel präsentiert.¹ Sie verfolgt dabei das Gespräch und arbeitet die beiden vertretenen Positionen heraus.

Die Rollenverteilung innerhalb des Gesprächs und die durchgängige Analyse des zu Beginn gestellten Problems werden sehr deutlich. Beide Protagonisten haben nahezu denselben Anteil am Gespräch, sie weichen auch nicht von ihrer Meinung ab oder wagen eine gewisse Akzeptanz der gegnerischen Meinung. Das Streitgedicht scheint damit ergebnislos zu enden. Die Sympathie des Dichters liegt auf Seiten Gawans, der das Gespräch auch eröffnet und die alten Werte unbeirrt vertritt.²

Ingrid KASTEN charakterisiert den Dialog als Streitgespräch und legt dabei grundsätzlich die Definition WALTHERS zugrunde:

„Ich nenne hier Streitgedichte im eigentlichen Sinne Gedichte, in denen zwei oder seltener mehrere Personen, personifizierte Gegenstände oder Abstraktionen zu irgendeinem Zwecke Streitreden führen, sei es um den eigenen Vorzug darzutun oder die Eigenschaften des Gegners herabzusetzen oder um eine aufgeworfene Frage zu entscheiden.“³

Zentral erscheinen ihr das *controversum*, das Ausgangspunkt des dialogischen Kampfes mit Worten ist und die sich unmittelbar gegenüberstehenden Beteiligten, so dass eine Kommunikation von Angesicht zu Angesicht möglich ist.⁴ Damit sind die Grundkomponenten des deutschen Streitgedichts genannt die sich im vorliegenden Dialog wiederfinden.

Bei ihrem Versuch, das gesammelte Material zu ordnen, greift KASTEN auf die jeweils verwendeten Argumentationstechniken zurück, da ihr dies vielversprechender erscheint als die Aufstellung von Dialogmodellen. Zwar kann daraus keine eindeutige Typologie des mittelalterlichen deutschsprachigen Streitgedichts erschlossen werden, da die verschiedenen Techniken versatzstückartig in jedem der Texte auftauchen können und in den meisten Fällen ein sehr deutlich auszumachender Schwerpunkt auf nur einer davon liegt. Das kann sein der Wechsel von Lob und Tadel, die dialektische Umkehrung von Argumenten, die Überbietung des Gegners oder Autoritätsberufung.⁵ Als weiteres Ordnungskriterium gilt ihr die jeweilige Eröffnungssequenz des *controversum*, bei der sie drei verschiedene Möglichkeiten konstatiert. Entweder wird der Gegner herausgefordert (impliziert ist dabei häufig ein Vorranganspruch), oder eine Frage wird gestellt, die auch eine Bitte um Belehrung sein kann (hier ist zu bedenken, dass diese Bitte rein rhetorischer Natur sein muss, da sonst ja das Modell „Streitgedicht“ nicht mehr greifen könnte) oder es stehen sich Anklage und Verteidigung gegenüber. Diese drei Eröffnungstypen kann sie dann wiederum den drei rhetorischen Redegattungen zuordnen und so ihr Schema absichern.⁶ Den Gawan-Keie-Dialog weist sie dem *genus deliberativum* zu.⁷

Sie stellt jedoch fest, dass der vorliegende Dialog „[o]hne ein vergleichbares Gegenstück“ geblieben ist.⁸ Dies erschwert seine Einschätzung, die auf den ersten Blick recht einfach erscheint, tauchen doch mit den beiden Sprechern Gawan und Keie populäre Figuren der Artuswelt auf. Bereits diese Namensnennungen sind ungewöhnlich, da normalerweise das Prinzip der Anonymität in Streitgedichten herrscht.⁹ Der Rezipient nimmt bei der Nennung der ihm bekannten Namen eine gewisse Erwartungs-

1 Vgl. Kasten 1973, Ss. 68-73. Sie benutzt dafür die Ausgabe von de Boor und übernimmt dessen Einschätzung, der Disput sei „fälschlich dem Tugendhaften Schreiber zugeschrieben“ worden, ebd., S. 68.

2 Vgl. Kasten 1973, Ss. 232-237, wo sie sich am Schluss ihrer Untersuchung mit der These Rankes vom „ergebnislosen Streitgespräch des Mittelalters“ auseinandersetzt und nachweist, dass es mittelalterlichen Dichtern durchaus möglich war, eine Entscheidung zu treffen. Gattungstypisch ist allerdings das offene Ende, dem sie Rechnung tragen müssen. Zu beachten ist, dass Ranke Texte des 14. Jahrhunderts im Auge hat und der hier vorliegende Text ist älter.

3 Walther 1920, S. 3. Vgl. auch Kasten 1973, S. 3.

4 Vgl. Kasten 1973, S. 3f.

5 Vgl. Kasten 1973, S. 213f.

6 Vgl. Kasten 1973, S. 215ff.

7 Vgl. Kasten 1973, S. 68.

8 Kasten 1973, S. 68.

9 Vgl. Kasten 1973, S. 68.

haltung ein, was in erster Linie der Sinn eines derartigen intertextuellen Verfahrens ist, das auf drei Pfeilern ruht:

„Damit tritt neben die Überlieferungskette figuraler Erzähltradition sowie ihre Aktualisierung durch den jeweiligen Einzeltext eine dritte unverzichtbare Kategorie, ohne die kein intertextueller Verweis funktioniert: Der literarisch gebildete Rezipient.“¹

Nun sind die Artusromane insgesamt untereinander richtiggehend verschachtelt, was die Personen, diverse Handlungselemente oder gar ganze *aventiuren* angeht² und sie beziehen einen Teil ihres Reizes aus genau dieser Methode. Andreas KRASS sieht den Rezipienten deshalb mit einem Streitgedicht konfrontiert,

„das Gawan und Keie, ihren Rollen im arthurischen Roman entsprechend, als Wortführer von Schalk und Biedermann auftreten lässt.“³

Ganz so einfach ist es aber vielleicht dann doch nicht: Denn sind das wirklich die Rollen, die die beiden im Artusroman ausfüllen?

Beide Figuren haben das Interesse der Forschung geweckt. Dietrich HOMBERGER hat Gawan vom Tristanroman über seine Darstellung bei CHRÉTIEN DE TROYES und seinem bearbeitenden Übersetzer HARTMANN VON AUE, bei ULRICH VON ZATZIKHOVEN, WIRNT VON GRAVENBERG, STRICKER und PLEIER bis in weitere Texte des späteren 13. Jahrhunderts verfolgt, um dann die beiden großen Gawaniden-Romane, nämlich den „PARZIVAL“ WOLFRAMS VON ESCHENBACH und „DIU CRÔNE“ HEINRICHS VON DEM TÜRLIN ins Zentrum zu stellen.⁴

WOLFRAM nennt seinen zweiten Helden „der tavelrunder höhster prîs“ („PARZIVAL“ 301,7)⁵ und bringt damit dessen Stellung innerhalb der Artusgesellschaft auf den Punkt. Der Neffe König Artus‘ ist ein Vorbild an höfischer und ritterlicher Vollkommenheit, das ihresgleichen sucht und worauf nur selten ein Schatten fällt. Obie und Orgeluse finden wenig schmeichelhafte Namen für ihn und Schlimmes sagen ihm Kingrimursel und (als Sohn seines Vaters Lot) Gramoflanz nach, die beide Verwandte an ihn verloren haben. Sämtliche Probleme können jedoch letztlich zur Zufriedenheit aller gelöst werden.⁶ In keinem der Romane wird Gawans Weg hin zum vollkommenen Ritter gezeigt und eine Entwicklung ist bei seiner Figurenschilderung in den unterschiedlichen Romanen ist nicht feststellbar.⁷

Dies ist anders bei Keie.

„Daß sich in der Keie-Darstellung rasch eine feste Tradition ausbildet, ist nicht verwunderlich; vielmehr überrascht dabei das breite Spektrum von Deutungen und Wertungen von Roman zu Roman: Mit dieser Figur scheinen die Autoren viel zu glatt oder - nie ganz fertig geworden zu sein. Die Mobilität sowohl der Gesamterscheinung wie der Details ist viel größer als z.B. bei der vergleichsweise „statischen“ Gegenfigur G a w e i n.“ [Hervorhebung im Original]⁸

Dies sieht Jürgen HAUPT als Ausgangspunkt für seine Monographie zu Keie, die eine durchgängige Entwicklung der Keie-Figur zeigt und sein besonderes Augenmerk auf die Funktion Keies als Truchsess richtet:

1 Daiber 1999, S. 12.

2 Vgl. Daiber 1999, S. 113. Man denke hier beispielsweise an den Rückgriff auf Personen aus dem „PARZIVAL“, die in späteren Romanen zum Titelhelden werden oder die Entführung Ginovers, die immer einmal wieder anzitiert wird.

3 Krass 2002, S. 134.

4 Vgl. Homberger 1969.

5 Vgl. auch die Liste der Bezeichnungen für Gawan im „EREC“, „IWEIN“, „PARZIVAL“, „WIGALOIS“ und der „CRÔNE“ bei Homberger 1969, S. 233ff.

6 Vgl. Homberger 1969, S. 128f. In der „CRÔNE“ zeigt Gawan ab und an Schwächen, wenn er beispielsweise ohnmächtig wird nach einem Kampf. Generell krankt in diesem Roman jedoch die Artusgesellschaft zu Beginn etwas, ein Zustand, der letztlich durch Gawans *aventure* beendet wird, vgl. Homberger 1969, S. 166 und S. 172f.

7 Vgl. dazu auch Ursula Schulze: Art. „Gawain“ (zur deutschen Literatur) In: LexMA Bd. IV, Sp. 1150.

8 Haupt 1971, S. 11.

„Als Truchseß ist er unentbehrlich. Er nimmt eine undurchsichtige Zwischenstellung ein zwischen einem Hofbeamten, einem gleichberechtigten Ritter der ‚Tafelrunde‘ und einem Vertrauten des Königs.“ [Hervorhebung im Original]¹

Diese Konstellation sieht er als Grund dafür an, dass Keie überhaupt am Artushof geduldet wird, geriert er sich doch nicht eben als ritterlich-höfisches Aushängeschild, wenn er seinem offenbar überbordenden Selbstbewusstsein keine Grenzen setzt und sich mit Gawans Waffen und Pferd versieht, um dann auch noch einen Kampf mit Erec anzuzetteln oder Cunneware bei Hofe züchtigt. Diese Szenen beschreibt bereits CHRÉTIEN DE TROYES, der ihn auch bei seinem ersten Auftritt sofort zusammen mit Gawan zeigt, wenn beide das Herannahen Erecs und Enides beobachten und Gawan Keie beauftragt, die Königin zur Identifizierung herbeizuholen.² In der Kampfszene macht sich Keie mit seiner Großspurigkeit lächerlich und diese Situation wird im folgenden zum Typus ausgebaut. Immer wieder wird Keie in den Artusromanen seinen Kampf mit dem jeweiligen Helden auskämpfen, nachdem er ihn zuvor großmütig herausgefordert hat - und immer wieder wird er unterliegen.³

Deutlich kristallisiert sich die Negativität der Keie-Figur im Artusroman heraus, er ist zwar tapfer, aber auch böse und seine ganze Persönlichkeit scheint gespalten, was HARTMANN im „EREC“ als „unstaete“ (V. 4647) bezeichnet. Während CHRÉTIEN seinen Keie ein Satyrspiel aufführen lässt, an dem sich der Rest der Artusritterschar (und damit letztlich auch das Publikum) ergötzen kann, gewinnt Keie bei HARTMANN an negativer Energie.⁴

Damit scheint die Negativität Keies festgelegt zu sein und es stellt sich die Frage, warum eine solche Person überhaupt in der perfekten Welt der Tafelrunde einen Platz findet. HAUPT weist hierzu auf andere literarisch belegte Truchsesse hin, die gleichfalls negativ besetzt sind, um dann den Bogen zur Realgeschichte der Zeit zu schlagen. Nachdem dieses Hofamt nach der Etablierung der Karolinger in seinen Befugnissen beschnitten worden war, gewann es sie mit dem 11. Jahrhundert langsam wieder zurück, was dem Hochadel nicht sonderlich erstrebenswert erscheinen musste und ihn veranlasste, die Amtsinhaber mit Misstrauen zu betrachten und deshalb eher negativ einzuschätzen.⁵

Gegen seine solche Einschätzung argumentiert WOLFRAM, wenn er im „PARZIVAL“ Landgraf Hermann von Thüringen zu einem Keie rät:

„von Dürgen fürste Herman,
etslich dîn ingesinde ich maz,
daz ûzgesinde hieze baz.
dir wære och eines Keien nôt,
sît wâriu milte dir gebôt,
sô manecvalten anhanc,
etswâ smælich gedranc
unt etswâ werdez dringen.
des muoz hêr Walther singen
,guoten tac, boes unde guot.‘
swâ man solhen sanc nu tuot,
des sint die valschen gêret.
Kei hets in niht gelêret,
noch hêr Heinrich von Rîspach.“ („PARZIVAL“, Vv. 297,16-29)

Bereits 296,13 beginnt WOLFRAM mit einem Lobpreis und einer Verteidigung Keies gegen falsche Anfeindungen durch diejenigen, die er zu Recht zurechtgestutzt habe, denn „er was der werdekeit genôz“ (V. 296,20). Seiner Aufgabe, am Artushof für Ordnung zu sorgen, sei er immer nachgekommen,

1 Haupt 1971, S. 10.

2 Vgl. „EREC ET ENIDE“, Vv. 1085-1107. Zum Namen Keu und den weiteren Namenformen vgl. Haupt 1971, S. 14, Anm. 3. Zum Namen Gawan und dessen verschiedenen Formen vgl. Homberger 1969, S. 6, Anm. 1. In der vorliegenden Arbeit werden konsequent die Formen „Gawan“ und „Keie“ verwendet.

3 Vgl. Haupt 1971, S. 16.

4 Vgl. Haupt 1971, S. 30. Bereits in den Werken CHRÉTIENS sieht Haupt eine Entwicklung, indem der Kampf im „PERCEVAL“ „ein von langer Hand vorbereiteter, oft angekündigter, ernster Prestige- und Rache-Kampf“ sei, vgl. ebd. S. 30.

5 Vgl. Haupt 1971, Ss. 60-72.

er könne sehr gut unterscheiden zwischen denen, die einen ehrenhaften Empfang verdient haben und denen, denen ein solcher nicht zuteil werden solle:

„Swelcher partierens pflac,
der selbe Keie ringe wac:“ („PARZIVAL“, Vv. 296,29f.)

HAUPT schließt daraus, dass Keie bei WOLFRAM auf diese Weise zu einem Typ wird, nämlich „zum Träger eines abstrakten Ordnungsprinzips in der aristokratischen Gesellschaft.“¹ Dennoch scheut auch er nicht davor zurück, seinen Keie wenig schmeichelhaft darzustellen, wenn er ihn nämlich nicht in der genannten Funktion benötigt.²

Diese beiden Figuren, der vollkommene Ritter Gawan und der böartig-großspurige Keie, scheinen also wenig zueinander zu passen.

Beide tauchen gleich bei ihrem ersten Auftritt im „EREC ET ENIDE“ zusammen auf. Da sie zum immer wieder auftretenden engeren Kreis der Artusroman-Figuren gehören, ist auch ihre Beziehung untereinander eine andere als die zu den neu Hinzukommenden. Keie scheut sich bei CHRÉTIEN nicht, Gawans Pferd ohne Nachfrage auszuleihen, bekommt dann aber doch Angst vor der eigenen Courage, als Erec ihm das Pferd nach erfolgreichem Zweikampf abnehmen will. Gawan ist es aber auch, der am meisten und als erster seiner Freunde klagt, als Keie den Blutstropfen-Kampf mit Parzival schwerverwundet überlebt!³

In der „CRÔNE“ hingegen muss Keie seinem Schmerz Ausdruck verleihen, wenn er seine Trauerrede auf den scheinbar toten Gawein hält und ihm dafür von HEINRICH VON DEM TURLIN seine längste zusammenhängende Redepassage in den Artusromanen zugestanden wird.⁴ In diesem Roman, in dem ja eigentlich Gawan im Mittelpunkt steht,⁵ darf auch Keie endlich einmal eine eigene *aventure* bestehen. Seine Darstellung ist sicher inspiriert von der WOLFRAMS, denn der Rezipient trifft auf den klugen Ratgeber und damit eine Fortführung der im „PARZIVAL“ skizzierten Figur.⁶

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Gawan im Artusroman durchweg als der vorbildliche und vollkommene Ritter gezeichnet wird, während Keie eine „Gegen-Figur“⁷ darstellt und ihm seit dem „PARZIVAL“ nicht nur die rein negative Zeichnung zukommen darf, sondern auch positive Aspekte gefunden werden können.

Die von Gawan im vorliegenden Dialog vertretene Position passt auf den ersten Blick zu den Befunden. In der Tat erwartet man von diesem höfischen Vorbild, dass es sich der Wahrheit verschreibt und von „Loben für Brot“ nichts hält. Dass er auch noch zu wissen angibt, wo die „trûwe“ (C 5,10) bzw. „vrouwe ere“ (J 5,10) samt ihres Gesindes lebe, erscheint vor allem vor dem Hintergrund, dass er in der „CRÔNE“ auf *vrouwe sælde* trifft, recht plausibel, denn nur der erste Ritter kann wohl den Personifikationen der höfischen Grundkomponenten begegnen. Trotzdem ist die Darstellung des arg naiv wirkenden - oder sich derart verstellenden - arturischen Helden gewöhnungsbedürftig. Gerade er hätte es nun wirklich nicht nötig, sich in irgendeiner Weise bei anderen beliebt zu machen, jeder Hof wäre sicher mehr als beglückt, ihn zu seinen Gästen zählen zu dürfen, wie es ja auch in den Artusromanen nachzulesen ist.

Keie hingegen wird zwar in den meisten Fällen negativ gezeichnet, es findet sich aber kein Beleg dafür, dass er andere zum Lügen und/oder Betrügen auffordert. Er selbst berichtet vielleicht seine Niederlage gegen Erec recht kurzweilig, um so weniger dem Spott als dem Mit-Lachen der versammelten Ritter ausgesetzt zu sein. Er berichtet aber wenigstens von der Situation, wie es ihm Erec aufgetragen hatte und kommt so seinem Versprechen nach.⁸ Allerdings war in ihm ursprünglich der Plan gereift, Erec an den Artushof zu locken, um dann behaupten zu können, ihn verwundet gefangengesetzt zu haben. Dies ist wohl mehr dem Anliegen HARTMANNs geschuldet, Keie als gespaltene Persönlichkeit präsentie-

1 Haupt 1971, S. 53.

2 Vgl. Haupt 1971, S. 58.

3 Vgl. Haupt 1971, S. 57.

4 Vgl. Daiber 1999, S. 183.

5 Zu beachten ist, dass selbst hier der bereits fertige Gawan präsentiert wird, denn „Gawans Identität ist immer schon als gegeben vorausgesetzt.“ Corneau 1977, S. 142. Gawan muss sich also nicht erst Status und Stellung in der arturischen Welt erwerben wie die anderen Helden.

6 Vgl. Daiber 1991, S. 182f.

7 Haupt 1971, S. 10.

8 Vgl. „EREC“ Vv. 4836-4845.

ren zu können.¹ Immer ist er es selbst, der für sich entscheidet, die Wahrheit mehr oder weniger streng zu nehmen, während er von anderen manchmal recht rigide die Einhaltung höfischer Regeln fordert.

Deutlich wird, dass die Rollen, in denen Gawan und Keie in XII auftreten, tatsächlich nicht ganz leicht aus den zeitgenössischen Artusromanen abzuleiten sind.

Ein direktes Zeugnis für einen Artusroman, der am Thüringer Landgrafenhof zumindest in Teilen bekannt gewesen sein dürfte - abgesehen von der allgemeinen deutschen Tradition, die von HARTMANN begründet wurde - liegt mit der angeführten Stelle aus dem „PARZIVAL“ vor. In dieser wird Keie als sehr positiv dargestellt, so positiv, dass Hermann von Thüringen angeraten wird, sich selbst nach einem Keie umzutun, um seinen Hof einmal tüchtig „aufzuräumen“. Explizit schildert WOLFRAM zuvor, dass Keie in der Lage ist, Betrüger und Schmeichler zu enttarnen:

„Swelher partierens pflac,
der selbe Keien ringe wac:
an swem diu kurtôsie
unt diu werde cumpânîe
lac, den kunder êren,
sîn dienst gein im kêren.
[...]
partierre und valsche diet,
von den werden er die schiet.“ („PARZIVAL“, Vv. 296,29-297,10)

Liest man den Gawan-Keie-Dialog vor dem Hintergrund dieser Verse, fällt die verblüffende Parallelität ins Auge. Keie hat hier dieselbe Handlungsmaxime und weist Gawan darauf hin, dass nur die bei Hofe zu etwas kommen, die sich den dort herrschenden Regeln unterwerfen. Persifliert wird dies nun allerdings dadurch, dass die vorgestellten höfischen Regeln den erwarteten und bekannten genau entgegengesetzt sind. Besonders pikant wird die Situation dadurch, dass Keie um den Wertewechsel weiß, denn ihm erscheint ja abweichendes Verhalten als Festhalten an überkommenen Traditionen (vgl. C 5,14).

Abstrahiert man die im Dialog vertretenen Positionen, präsentiert Gawan jemanden, der alte Werte hochhält und von diesen nicht ablassen mag, da er mit den inzwischen veränderten Ansichten und Verhaltensweisen nichts anfangen kann (und vor allem nicht will). Der Keie des Dialogs hingegen hat sich ohne Mühe diesen angepasst hat und sie über alles vorher Dagewesene gestellt.

Eine derartige Tendenz stellt Ingrid KASTEN generell für das deutsche Streitgedicht fest. Es geht um die Verteidigung solcher Wertvorstellungen, die ihren Ursprung in der ritterlich-höfischen Kultur haben und die nun gegenteiligen, aber häufig realistischeren, Ansichten gegenübergestellt werden. KASTEN sieht darin einen literarischen Niederschlag der gesellschaftlichen Veränderungen, die das Rittertum langsam zugunsten des aufkommenden Bürgertums in den Hintergrund drängen.²

Abschließend stellt sich die Frage, ob es sich denn tatsächlich um ein Streitgespräch handelt oder nicht vielmehr eine Negativ-Didaxe eingesetzt wird, um gewünschte Verhaltensziele besonders eindringlich darstellen zu können.³

Dafür muss zunächst noch einmal WOLFRAMS Rat an Hermann von Thüringen genau betrachtet werden. Um den Zustand am Landgrafenhof sei es nicht gerade gut bestellt, den „manecvalten anehanc“ („PARZIVAL“, V. 297,21) bilden nicht nur erwünschte Personen, sondern auch solche, die nicht über höfische *zuht* verfügen. Als Grund für die Anziehungskraft des ludowingischen Hofes nennt WOLFRAM Hermanns „wâriu milte“ („PARZIVAL“, V. 297,20) und baut so ein Fürstenlob ein. Dennoch ist sein Wunsch nach Einführung neuer Verhältnisse nicht zu überhören. Keies Name fällt, weil er der Richtige wäre, um das „ingesinde“ („PARZIVAL“, V. 297,17) auf seine Tauglichkeit zu überprüfen.

Damit steht Keie in dieser Passage für jemanden, der in der Lage und Willens ist, bestehende Zustände in seinem Sinne zu verändern und dabei auch in Kauf nimmt, dass dabei einige auf der Strecke

1 Vgl. „EREC“ Vv. 4629⁵⁶-4635.

2 Vgl. Kasten 1973, S. 198f.

3 An dieser Stelle wird deutlich, dass die terminologische Abgrenzung von Lehr- und Streitgesprächen oftmals schwer fällt. Die Unterscheidung stellte bereits Aristoteles vor Probleme. Vgl. dazu Kästner 1978, S. 87, Anm. 37.

bleiben.

Der TUGENDHAFTE SCHREIBER gehörte vermutlich zu eben diesem kritisierten *ingesinde*. Seine Position war eventuell die eines fest am Landgrafenhof Etablierten - unter Umständen eben die der biographischen Forschung des 19. Jahrhunderts vorschwebende als einer der Notare der ludowingischen Kanzlei. Ausgehend vom eher schmalen vorliegenden Œuvre kann mit Gelegenheitsdichtertum gerechnet werden. Aus dieser Situation heraus kann er es sich leisten, eine didaktische Dichtung über das richtige Verhalten bei Hofe vorzulegen. Um sie besonders einprägsam zu gestalten, nutzt er neben häufig verwendeten didaktischen Kunstgriffen wie Wiederholung (Stichwort *lösen unt liegen*) und Verbildlichung (Vogeljagd-Metaphorik) hier den der Negativ-Didaxe, bei der genau das Gegenteil dessen, was gelernt werden soll, als überaus positiv und erlernenswert dargestellt wird.

Es geht hier nicht um die Artuswelt, wie auf den ersten Blick zu vermuten ist, wenn die beiden Kontrahenten benannt werden.¹ Es geht um Rollen, die anzitiert werden. Dafür eignen sich die Artusromane sehr gut, da in ihnen bekanntermaßen mit intertextuellen Verweisen gearbeitet wird. Die beiden Gesprächsteilnehmer werden im Rahmen des Dialogs zur Verstärkung der Wirkung gegen ihre gewohnte Rolle besetzt.

Dem gefeierten Keie und seiner unbestechlichen Art, die Richtigen im Sinne WOLFRAMS herauszufinden, wird unterstellt, er halte andere an, zu loben und zu schmeicheln, um das Wohlwollen der Herren, zu erlangen. Dass Gawan die Gegenposition vertreten muss, liegt sicher nicht zuletzt daran, dass er einerseits zum Stammpersonal der Artuswelt gehört, andererseits bereits eine enge Beziehung zu Keie hat und dazu in der Tradition des perfekten Ritters steht. Damit ist er eindeutig der Sympathieträger des Dialogs und soll den Rezipienten als Identifikationsfigur dienen.

Die einleitende Bitte um Belehrung ist nicht rhetorischer Natur, sondern sie ist Auftakt für eine ausführliche Didaxe. Deshalb ist der Charakterisierung als Streitgedicht, wie Ingrid KASTEN sie macht, nicht vollständig zuzustimmen. Der Dichter spielt hier auch mit dieser Gattung, sein Schwerpunkt liegt aber auf der Belehrung, in deren Dienst er seine Kunst stellt.

1 Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf Kugler 1990/1991, passim, und bes. S. 23ff.. Er charakterisiert Thüringen unter den Landgrafen als ein „Durchgangsgebiet“ (S. 22) und die dort entstandene Literatur zu großen Teilen als „Importgut“ (S. 23).

Die Spruchdichtung in MaFr

XIII (Fragment)

..... inne

di hat vro *nat*..... ben

fwa si noch wont

vñ ind^s werlde ift bliben

da let fīch felden veilē werde minne

1 *Lesbarkeit durch Blattbeschnitt beeinträchtigt.*

2 *Lesbarkeit durch Blattbeschnitt beeinträchtigt. Kursives
können auch Tervooren, Bein 1988 nicht eindeutig lesen.
Punkte markieren Ihnen gänzlich Unleserliches.*

2 *nat<ur> K.*

..... inne

die hāt vrouwe nat..... ben

die hat Frau [?]

swâ siu noch wont unt in der werlde ist bliben,

*Wo auch immer sie sich noch aufhält und in der Welt
verharrt hat,*

dâ læt sich selten veilen werde minne.

*(da lässt sich selten kostbare Minne erwerben) / da
lässt sich kostbare Minne selten erwerben.*

1

Dieses Fragment bietet insgesamt zu wenig Material, um verlässliche und ausführliche Aussagen zu ermöglichen. Dies ist auch der Grund für Abweichungen im Kommentarschema.

METRIK

Metrisch könnte es sich nach Meinung BEINS um den 1. Philippston WALTHERS handeln. Dies schließt er vor allem daraus, dass die folgende Strophe darin gedichtet wurde und es sich bei den beiden Strophen möglicherweise um ein kontrastierendes Paar handeln könnte und deshalb ein Zusammenhang gegeben wäre.¹

Die überlieferten Verse entsprechen tatsächlich den vier letzten Versen im Abgesang des 1. Philippstones (,4md – 6md / 6ke – 4mf – 6mf – 6ke“²), sofern man die Verse 3 und 4 gegen die handschriftlich gesetzten Reimpunkte zu einem miteinander verschmilzt.

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

KRASS normalisiert die Strophe für seinen Abdruck und löst gleichzeitig die verwendeten Abkürzungen konventionell auf. Er fasst dabei auch die Verse 3 und 4 zusammen, um dem metrischen Schema Genüge zu tun. Darüber hinaus ergänzt er „*nat*“ im zweiten Vers zu „*natur*“.³ Dieser Eingriff bedarf einer gesicherten Lesung des Wortfragments, die durch den Schnitttrand, auf dem es steht, unmöglich ist.⁴ Es wäre durchaus auch eine andere Identifizierung möglich, denn es könnte sich beim Anfangsbuchstaben auch beispielsweise um ein <m> handeln, dann könnte ein <a> folgen, aber auch ein <u> und schließlich eventuell ein <n> oder ein <h>. Lediglich die untere Hälfte einiger Zeichen liegt vor und eine Lücke erschwert das Lesen weiter, also kann nur spekuliert werden. Da eine größere Zahl von Begriffen in der Kombination mit *vrouwe* als Personifikationen in mittelhochdeutscher Dichtung Verwendung findet⁵, lässt sich auch daraus wiederum nichts Eindeutiges erschließen, vor allem, da es sich auch um einen unikalen Beleg handeln könnte. Außerdem ist zu beachten, dass sich <naturē> (XIV,16) gegen Ende der zweiten Strophe zum Vergleich anbietet. Von gleicher Hand geschrieben, müsste es mit den Fragmenten in XIII übereinstimmen, was jedoch nicht der Fall zu sein scheint.⁶

STIL UND WORTSCHATZ

An rhetorischen Mitteln ist in den wenigen Versen lediglich die bereits erwähnte Personifikation im zweiten überlieferten Vers auszumachen. Über den Wortschatz lassen sich daraus keine Erkenntnisse gewinnen.

INHALT, INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

KRASS hat sich bisher als einziger mit dem Inhalt dieses Fragments beschäftigt und es im Zusammenhang mit den beiden anderen Maastrichter Strophen interpretiert. Inhaltlich versteht er die Strophe so, „daß dort, wo Frau Natur noch eine Heimstatt in der Welt habe, edle Minne sich nicht korrumpieren lasse.“⁷ Dies passe gut zur folgenden Strophe, mit der die vorliegende Strophe ein „antithetisch konzipierte[s] Spruchpaar über das Wesen der Minne“ bilde.⁸ Mit jener verbinde sie dazu noch die *natûre*, die in beiden Fällen als eine Art Beurteilungsinstanz verstanden werden müsse.⁹

1 Vgl. WALTHER (Corneau), S. 314, Apparat.

2 Vgl. WALTHER I (Schweikle), S. 343.

3 Vgl. Krass 2002, S. 135, Anm. 32.

4 Dies bestätigen auch Tervooren, Bein 1988, S. 4: Von ihnen stammt der Vorschlag, hier „*nat*“ zu lesen.

5 Vgl. BMZ, Lemma „*vrouwe*“.

6 Anzumerken ist, dass das Original nicht eingesehen werden konnte und alle Annahmen auf dem Abdruck in Tervooren, Bein 1988 beruhen.

7 Krass 2002, S. 135.

8 Krass 2002, S. 135.

9 Vgl. Krass 2002, S. 138, Anm. 42.

Diese Deutung ist in sich schlüssig und korrespondiert auch hervorragend mit den weiteren Überlegungen von KRASS. Problematisch daran ist lediglich, dass die hier als Dreh- und Angelpunkt der Interpretation fungierende *natûre* konjiziert wurde - ein Eingriff, der nicht ohne Schwierigkeiten vorgenommen werden kann. Zur heiklen Lesung der vorhandenen Zeichenteile kommt erschwerend hinzu, dass die überlieferte Textmenge einem eindeutigen Textverständnis Grenzen setzt.

So gibt es keine greifbaren Hinweise darauf, wie der letzte Vers der Strophe verstanden werden soll: Im Sinne von „da lässt sich keine kostbare Minne erwerben“, was implizieren würde, dass sich eine andere Art von *minne* sehr wohl kaufen lassen würde, oder als „da lässt sich kostbare Minne nicht erwerben“, basierend auf der Voraussetzung, *minne* sei generell als kostbar definiert und mithin niemals käuflich?¹ Die Wortstellung lässt vermuten, dass der zweiten Version der Vorzug gegeben werden sollte.

Eine Entscheidung ist nämlich unumgänglich für das Verständnis eben jener *natûre*. Laut KRASS soll es sich dabei um eine Beurteilungsinstanz handeln, also eine Art Vertreterin der natürlichen und gottgewollten (?) Ordnung. Diese Bedeutung erschließt sich ihm aus der von ihm als Parallele gewerteten Verwendung in XIV,16. Dabei sollte allerdings nicht übersehen werden, dass es nicht um eine „**Frau** Natur“ geht, gegen die sich Orpheus als Feind stellt, sondern um die Natur an sich.

Deutlich wird, dass die Überlieferung in der vorliegenden Form nicht ausreicht, um eine tatsächlich stichhaltige Interpretation wagen zu dürfen. Nicht einmal die Sicherheit, dass die aufeinanderfolgenden Strophen MaFr I und II zusammengehören, kann bisher nicht gewonnen werden.

1 Für die Übersetzung wurden einmalig beide Übersetzungsmöglichkeiten angegeben.

XIV Ein and^s minne mach vnminne heizen wol

Ein and^s minne mach vnminne heizen wol
 v^s wazen chetzerie
 vñ aller schaden vol
 obe aller missetat daz hoeft vmbilde
 die ervāt ein wiser meist^s orpheus genant
 des harphen was den wilden t̃yerē fo bekant
 daz fī da bi v^s gazē gar ir wilde
 d^s ch^s te an schone iunge man
 d^s wibe minne
 oweī daz fīch noch ieman chan
 v^s schamter līp
 vor got gevnerte schone
 owe daz er mannes bilde hat
 d^s alfo harphet
 vñ an im harphē lat
 naturē vīant
 daz in der tūuel hone
 Amen

D^s tugēt schrib^s

18-19 Reimpunkt direkt nach „Amen“, erst nach einer
 deutlichen Lücke folgt am Ende derselben Zeile der Name.
 Die folgenden Strophe setzt gewohnt nach Zeilenwechsel
 ein.

4 vmbilde] unilde BEIN, CB.

Ein andere minne mac unminne heizen wol.
*Eine andere Art „Minne“ kann mit Fug und Recht
 „Un-Minne“ genannt werden.*
 verwāzene ketzerie unt aller schaden vol!
Verfluchte Ketzerei, erfüllt von allem Bösen!
 obe aller missetāt daz hoeft umbilde,
*Eine über jede Untat hinausgehende
 Ungeheuerlichkeit!*
 diu ervant ein wiser meister, Orpheus genant.
Die begründete ein weiser Meister namens Orpheus.
 des harphen was den wilden tieren sō bekant,
*Dessen Harfenspiel war den wilden Tieren so
 vertraut,*
 daz sie dā bī vergāzen gar ir wilde.
dass sie darüber ihre Wildheit völlig vergaßen.
 der kēte an schōene iunge man
Der richtete an schöne junge Männer
 der wībe minne. owē, daz sich noch ieman kan!
*die Frauenminne. Oh weh, dass sich immer noch
 jemand darauf versteht!*
 verschamter līp, vor Got geunēte schōene!
Schamloser Leib, vor Gott entehrte Schönheit!
 owē, daz er mannes bilde hāt
*Oh weh, dass er ein Mann ist,
 der alsō harpet unt an im harphen lāt.*
*der in solcher Weise Harfe spielt und an sich selbst
 harfen lässt.*
 natūren vīant, daz in der tiuvel hōene!
*Feind der Natur, dass ihn selbst der Teufel
 verschmähe!*
 Amen.
 Amen.
 Der tugent schribære
Der Tugendschreiber¹

1 Diese Übersetzung folgt größtenteils Bein 1990,
 S. 35, Anm. 4. Bein hält Vers 10 für verderbt.

INHALT

Der Gedankengang des Textes folgt der metrischen Struktur sehr genau.¹

So führt der erste Stollen des Aufgesangs die *unminne* ein, informiert über ihre Existenz und erklärt, dass es sich dabei um das Gegenteil der *minne* handle und dass sie als absolut verwerflich, nämlich als Ketzerei einzuschätzen sei.

Der zweite Stollen des Aufgesangs stellt Orpheus vor, der zunächst recht positiv als „weiser Meister“ charakterisiert zu werden scheint. Ihm wird die Erfindung des Harfens zugeschrieben, die durch den Rückbezug auf den ersten Stollen als mit der *unminne* identisch zu verstehen ist. Seine Tätigkeit besänftigt die wilden Tiere, da er sie daran gewöhnt hat.

War die Bedeutung der zentralen Metapher vielleicht bisher noch etwas zweifelhaft, so wird sie mit dem ersten Stollen des Abgesangs eindeutig entschleiern. Die *minne*, die eigentlich den Frauen gewidmet werden sollte, richtet Orpheus an junge Männer und dies gilt als ein Vergehen gegen Gott. Im letzten Teil des Abgesangs wird die Sündhaftigkeit dieses Handelns nochmals gesteigert, denn Orpheus ist nicht nur selbst aktiv, sondern setzt sich auch selbst dem „harphē“ (15) aus. Damit verstößt er gegen jegliche natürliche Ordnung und kann deshalb nicht einmal mehr dem Teufel anbefohlen werden.

METRIK

Diesmal liegt eine vollständige Strophe vor. Zu Beginn steht die typische Anfangsinitiale, am Ende „Amen“ und nach einem abschließenden Reimpunkt und einer deutlichen Lücke dann der einzige im MaFr überlieferte Autornamen „D^s tugēt schrib^s“.²

Das metrische Schema lässt sich aufgrund der Vollständigkeit denn auch ohne große Probleme bestimmen. Wie schon BEIN feststellt, liegt hier der 1. Philippston WALTHERS VON DER VOGELWEIDE vor.³ Aus dieser Beobachtung resultiert die These, bei dem davor stehenden Fragment MaFr I sei dieser Ton gleichfalls verwendet worden.

Der 1. Philippston WALTHERS gehört nicht gerade zu den häufig von anderen Dichtern benutzten Tönen. Neben dem MAASTRICHTER FRAGMENT bietet nur die HAAGER LIEDERHANDSCHRIFT s gleichfalls zwei Strophen.⁴ Von WALTHER selbst sind fünf Strophen in diesem Ton überliefert:

- Kronenspruch (La 18,29);
- Magdeburger Weihnacht (La 19,5);
- Philippschelte (La 19,17);
- Hofwechselstrophe (La 19,29);
- Thüringer Hofschelte (La 20,4).

SCHWEIKLE misst dieser Reihe einen hohen Wert zu:

„Nach dem Reichston-Zyklus der erste ästhetisch und politisch bedeutsame Strophenzyklus Walthers, wie der Reichston entstanden im Zusammenhang mit seinem politischen Engagement für die Staufer (vgl. die Hofwechselstrophe 19,29, die zugleich eines der wenig festen Daten für Walthers Lebensgeschichte bietet). Die Strophen dokumentieren ferner erstmals [...] die komplizierte Beziehung Walthers zu seinem jeweiligen Gönner. Zumeist im Dreischritt folgen Werbung/ Dank - Herrscherlob - Herrscherschelte, letzteres zumeist wegen mangelnder *milte*. [...]

Walther erreicht mit diesem Ton gleich die volle Höhe seiner dichterischen Kunst, sowohl was die gedankliche Zuspitzung als auch die poetisch-metaphorische und formale Ausgestaltung anlangt. [...] Sie [Kronenspruch und Magdeburger Weihnacht; IL] gelten allgemein als die Höhepunkte der Waltherschen Spruchlyrik.“⁵

1 Vgl. Bein 1990, S. 36, der gleichfalls feststellt, dass die „Kanzonentektonik“ hier sehr effektiv genutzt wird. Im Aufgesang wird eine Spannung erzeugt, die sich im Abgesang auflöst. Vgl. auch Krass 2002, S. 137ff.

2 Bein 1998, S. 215, schlägt vor, hier keine Autorsignatur, sondern ein Explicit zu sehen, das dem wenig tugendhaften Inhalt der Strophe gegenübersteht.

3 Vgl. Bein 1990, S. 35, vgl. dort auch Anm. 5, in der sich Bein auf Kornrumpf stützt.

4 Vgl. Bein 1990, S. 35. Vgl. auch Tervooren, Bein 1988, S. 19. Vgl. einführend zur HAAGER LIEDERHANDSCHRIFT Tervooren 1997a.

5 WALTHER I (Schweikle), S. 343.

Über den Bekanntheitsgrad dieser Strophen zu ihrer Entstehungszeit um die Wende zum 13. Jh. ist nichts überliefert. Dennoch lässt die Thüringer Hofschelte vermuten, dass WALTHER den Landgrafenhof kannte. Ob die Strophe nun ausgerechnet dort vorgetragen wurde, mag bezweifelt werden, aber an einem anderen Ort konnte man darüber sicherlich herzhaft lachen. SCHWEIKLE sieht den Text außerdem in enger Verbindung zur Magdeburger Weihnacht und zur Philippschelte.¹

In fünf Fällen sind die Reimpunkte der Handschrift nicht gemäß dem Tonschema² gesetzt, redundant sind sie nämlich nach den Versen 2, 9, 11, 14 und 16. Im Übrigen wird das Schema erfüllt, so stimmen neben den Reimen die Kadenz und auch die alternierende Folge der Hebungen und Senkungen wird größtenteils eingehalten. SCHWEIKLE weist bereits darauf hin, dass eine gewisse Füllungsfreiheit besteht und Abweichungen zumeist als Betonungsmittel eingesetzt werden.³

Was dem Text gänzlich fehlt, sind metrische Raffinessen wie Responsionsreime oder ähnliches.

<i>Aufgesang</i>		<i>Abgesang</i>	
1. Stollen	6 a m	1. Teil	4 d m
	6 a m		6 d m
	6 b k		
2. Stollen	6 c m	2. Teil	6 e k
	6 c m		4 f m
	6 b k		6 f m
			6 e k

Textmetrische Gliederung des 1. Philippsstones.

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

BEIN ediert diese Strophe für die CORMEAUSCHE WALTHER-Ausgabe ohne Eingriffe, die über die Normalisierung und die Zeileneinrichtung nach Maßgabe des Tonschemas hinausgehen. Abweichend von der Ausgabe in seinem Aufsatz zur Orpheus-Thematik der Strophe normalisiert er in jener handschriftliches „hone“ (17) zu „høne“ statt wie in dieser zu „hōne“, analog lautet das Reimwort entsprechend „schøne“ bzw. „schōne“. Auf eine Erläuterung verzichtet er, semantisch besteht kein großer Unterschied zwischen beiden, es geht lediglich um eine grammatikalische Festlegung, auf die die Handschrift verzichtet.

In Vers 10 vermutet er eine Textverderbnis, zu deren Klärung er einige Vorschläge diskutiert. Da keine Entscheidung getroffen werden kann, belässt er die Stelle schließlich in der Form der Handschrift.⁵

STIL

In dieser Strophe werden verschiedene rhetorische Mittel verwendet:

- die Paronomasie:
 - „vmbilde“ (4) - „bilde“ (13);
- der Parallelismus:
 - „v^s wazen chetzerie“ (2) - „v^s fchamter lip“ (11) - „naturē viant“ (16). Auch wenn hier nur die beiden ersten Belege direkten sprachlichen Parallelismus aufweisen, muss der dritte zumindest aus semantischen Gründen hinzugezählt werden, da es sich bei allen um sehr starke Verwünschungen handelt. Sie sind nahezu gleichmäßig über den Text verteilt, so dass der Hörer diesen Aspekt nie aus den „Ohren“ verliert. In diese Kategorie gehören darüber hinaus auch die jeweils folgenden Verse, die einen erweiterten Fluch für den Protagonisten der Strophe bereithalten. So auch der abschließende Vers 17, der ihn mit dem Teufel selbst in Beziehung setzt;
 - „aller fchaden“ (3) - „aller miffetat“ (4) - „hoeft vmbilde“ (4). Hier weicht der dritte Beleg sprachlich geringfügig ab, er erweitert jedoch das Paar zur Klimax;⁶
- das Polysyndeton:
 - die Verse 2f. sind durch „vñ“ verbunden,
 - ebenso die Verse 14f.;
- das Asyndeton:

1 Vgl. WALTHER I (Schweikle), Ss. 349-352.

2 Vgl. WALTHER I (Schweikle), S. 343.

3 Vgl. WALTHER I (Schweikle), S. 343.

4 Vgl. WALTHER (Cormeau), S. 314 - diese Fassung verwendet Krass 2002, S. 136. Vgl. auch Bein 1990, S. 35.

5 Vgl. Bein 1990, S. 36, Anm. 9.

6 Vgl. John T. Kirby, Carol Poster: Art. „Klimax“. In: HWRh Bd. IV, Spp. 1106-1115.

- ein solches bilden die Verse 11f.;
- die Figura Etymologica:
 - „des harphen was den wilden t̄yerē fo bekannt / daz fi da bi v^s gazē gar ir wilde“ (6f.);
 - „des harphen was den wilden t̄yerē fo bekant“ (6) / „d^s alfo harphet / vñ an im harphē lat“ (14f.). Dies ist eine Figura Etymologica im weiteren Sinne, da die konstituierenden Bestandteile etwas weiter voneinander entfernt sind (die direkt aufeinander folgenden Komponenten sind richtiger als Wortwiederholung zu klassifizieren). Die Verbindung ist jedoch sehr auffällig, da es sich dabei um die zentrale Thematik der Strophe handelt;
- die Replicatio
 - „d^s ch^s te an fchone iunge man“ (8); „vor got gevnerete fchone“ (12).

Neben einigen Wortwiederholungen sind die konträren Antonyme auffällig. So werden „minne“ (1) und „vnminne“ (1) , „got“ (12) und „tūuel“ (17) sowie „man“ (8) und „wib[.]“ (9) im Liedzusammenhang gegenübergestellt.

Metaphorisch wird hier lediglich die homosexuelle Betätigung Orpheus‘ verbrämt, wenn diese als „harphen“ (6) bezeichnet wird. Aus dem Rahmen fällt sie bei ihrer letzten Anwendung, wenn sie in passivischer Konstruktion und Bedeutung gebraucht wird, denn damit verstößt der Dichter gegen die geltenden grammatischen Regeln und sichert sich dadurch zusätzliche Aufmerksamkeit.

WORTSCHATZ

Die variierenden Wiederholungsfiguren wurden bereits genannt:

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
harpf-	harphen (6)	harphet (14) harphē (15)		3
schoen-	fchone (12)		fchone (8)	2
wilt-	wilde (7)		wilden (6)	2

Figurae Etymologicae und Replicationes in Lied XIV.

Wortstamm	Belege	Gesamt
minn	minne (1) vnminne (1) minne (9)	3
man-	man (8) mannes (13)	2

Wortwiederholungen in Lied XIV.

Das Mittel der Wortwiederholung wird gleichfalls mehrfach verwendet.

Nicht gelistet werden „aller“ (zwei Belege, 4f.) und „owe“/ „owe“ (10/13) da es sich um häufig verwendete Wörter handelt.

Ein lyrisches Ich tritt in dieser Strophe nicht auf. Protagonist ist Orpheus, der Opfer wüster Schmähen wird. Bei diesen Beschimpfungen wird das Publikum nicht direkt angesprochen und sein Einverständnis wird stillschweigend vorausgesetzt. Der Name Orpheus‘ wird nur einmal genannt (5), womit er offiziell eingeführt wird, fortan genügt dann das Personalpronomen.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Auffallend an dieser Strophe ist zunächst die Thematik, nämlich die aktive und passive Ausübung männlicher Homosexualität¹ die die mittelhochdeutsche Dichtung gewöhnlich ausklammert. Hier hin-

1 Vorauszuschicken ist hier, dass im Folgenden nicht davon ausgegangen wird, dass es im Mittelalter eine eigene gesellschaftliche Gruppe von Homosexuellen im Sinne der Gegenwart gab. Hergemöller 2000, Ss. 31-34, warnt explizit vor einer solchen Übertragung und schlägt deshalb übergangsweise den Begriff „Gleich-Geschlechtlichkeit“ zur Abgrenzung vor (ebd., S. 34). Da er jedoch auch darauf verweist, dass das Mittelalter schon deshalb keine feste Konstruktion „Homosexuelle“ hatte, weil die eigentliche Unterscheidung zwischen den Polen „im Sinne der Natur = Möglichkeit der Zeugung gegeben“ und „wider die Natur = Verweigerung der

gegen wird diese zwar zunächst verhüllend dargestellt, um dann doch mit einer deutlichen Definition zu schließen.

Während die mittellateinische Dichtung homoerotische Lyrik kennt,¹ scheint diese Form von Sexualität in der Literatur des volkssprachlichen Mittelalters eher abgelehnt worden zu sein und diese Vermutung findet sich im vorliegenden Text bestätigt. Es stellt sich die Frage, ob dies tatsächlich der Fall war.

Helmut BRALL beschäftigt sich mit diesem Problem, da sich ihm in der Nachfolge von FOUCAULT und ARIÈS die Frage stellt, ob das Bild des neuzeitlichen Mediävisten nicht durch die rigiden Äußerungen juristischer Quellen und klerikaler Moralvorschriften „so eindimensional“ erscheint.²

Letztere gehen im Kern zurück auf die Position des AUGUSTINUS, der, von den Manichäern und deren asketentypischer Ablehnung von Sexualität stark beeinflusst, der Homosexualität kategorisch feindlich gegenüberstand. Seiner Meinung nach hatte der Geschlechtsverkehr lediglich der Fortpflanzung zu dienen, während Betätigungen in diese Richtung, die sich dem gesetzten Zweck verweigerten, allenfalls mit der eigenen Ehefrau vollzogen werden dürften, denn alles andere wäre Sünde. Damit war der bis in die Neuzeit imaginierte Stereotyp geboren.³

Über die Verurteilung der „Unzucht wider die Natur“ auf dem 3. Laterankonzil 1179 werden homosexuelle Praktiken kriminalisiert und deshalb schließlich auch durch die weltliche Strafgesetzgebung verfolgt. So verfügt Art. 116 der „CAROLINA“ den Feuertod für überführte männliche und weibliche Homosexuelle.⁴

Kurz zu betrachten sind in diesem Zusammenhang auch noch die mittelalterlichen Bezeichnungen wie bspw. *Sodomie*. Diese sind nach Brigitte SPREITZERS Überzeugung, die die schriftlichen Quellen umfassend ausgewertet hat, zunächst als übergeordnete Benennungen abweichenden Sexualverhaltens zu verstehen. Die Bedeutung verengt sich immer weiter in Richtung „männliche Homosexualität, konstituiert durch Ausübung von Analverkehr“, wenn beispielsweise BURCHARD VON WORMS Anfang des 11. Jhs. den Verkehr *more sodomitico* brandmarkt und darunter den Analverkehr versteht.⁵ Die Bewohner der biblischen Stadt haben sich dieser Sünde wohl gar nicht schuldig gemacht, dies wurde ihnen erst beträchtlich später zugeschrieben, wie Gisela BLEIBTREU-EHRENBERG nachweisen kann. Die Stelle 1 Mos 19 wird erstmals im Jahre 559 im „CODEX JUSTINIANUS“ als Folge und Anklage homosexuellen Verhaltens gedeutet.⁶

Nach diesem historisch-juristischen Exkurs nun aber zurück zur Ausgangsfrage: Wie wird Homosexualität in der fiktionalen Literatur des deutschsprachigen Mittelalters dargestellt?

Dieser Frage haben sich Thomas BEIN,⁷ Helmut BRALL⁸ und Brigitte SPREITZER⁹ in ihren Arbeiten unter unterschiedlichen Gesichtspunkten angenommen. Folgende Texte haben sie als Belege dafür zusammengetragen:¹⁰

- HEINRICH VON VELDEKE: „ENEASROMAN“
 - Königin Amata verleumdet Eneas bei ihrer Tochter.

Zeugung“ getroffen wurde (ebd., Ss. 71-74), scheint auch der Interimsterminus nicht gänzlich passend. In der vorliegenden Arbeit wird deshalb weiterhin mit dem Terminus der Homosexualität gearbeitet, ergänzt durch den historisch verwendeten der Sodomie, dessen Semantik auch in eben diesem historischen Sinne verstanden wird.

1 Einen kleinen Einblick bietet Düchting 1992, dort auch grundlegende Literatur.

2 Brall 1999, S. 355.

3 Vgl. Spreitzer 1988, S. 15f., mit einschlägigen Zitaten aus den „CONFSSIONES“.

4 Vgl. Spreitzer 1988, Ss. 21-25. Die „CONSTITUTIO CRIMINALIS CAROLINA“ übernimmt diesen Artikel 1532 unverändert aus der „CONSTITUTIO CRIMINALIS BAMBERGENSIS“ (dort Art. 141) von 1507.

5 Vgl. Spreitzer 1988, S. 29f. Er beschränkt sich nicht nur auf den homosexuellen, sondern verurteilt gleichzeitig den heterosexuellen Analverkehr.

6 Vgl. Bleibtreu-Ehrenberg 1978, S. 192ff. und noch ausführlicher dies. 1992, Ss. 27-31. Vgl. kurzgefasst auch Spreitzer 1988, S. 9ff. Einen kurzen Überblick über die Geschichte der Sodomie im Mittelalter bringt auch Bein 1990, Ss. 32-40 (mit Literaturhinweisen), sowie die Literaturhinweise bei Brall 1999, passim in den Fußnoten. Vgl. jedoch die Forschungskritik bei Hergemöller 2000, der auf den mehrfach erhobenen Vorwurf der Oberflächlichkeit in der Arbeit Bleibtreu-Ehrenbergs 1978 hinweist. Dies und weitere Literatur bei ihm, ebd. S. 8ff.

7 Vgl. Bein 1990, Ss. 44-49.

8 Vgl. Brall 1999, Ss 359-367. Vgl. auch Brall 1991, passim.

9 Vgl. Spreitzer 1988, Ss. 77-103.

10 Die Zusammenstellung speist sich direkt aus den genannten Arbeiten.

- „MORIZ VON CRAÛN“
 - Über Nero wird berichtet, er habe sich als Frau lieben lassen und sei auch selbst Männern gegenüber aktiv geworden. Er sei darüber hinaus sogar so weit gegangen, sich eine Schwangerschaft zu wünschen, die allerdings nicht zu seiner Zufriedenheit endete.
- STRICKER:
 - „GEGEN GLEICHGESCHLECHTLICHKEIT“
 - „KLAGÉ“
 - „DIE GEPFEFFERTE SPEISE“

Der STRICKER beschäftigt sich gleich dreimal mit dem Thema. Zum einen hat er der „GLEICHGESCHLECHTLICHKEIT“ ein 106 Verse langes Gedicht gewidmet, in dem er sich dagegen ausspricht. Sein Hauptargument ist der Verrat, den die Homosexuellen an der von Gott gewollten Fortpflanzung begingen, wenn sie so ihren Samen verschwendeten. Hier ist mit einer Vermischung mit der ebenfalls auf die Bibel zurückgehenden negativen Einstellung gegenüber der Onanie zu rechnen. Mit demselben Argument, jedoch in harscherem Tone („mort“) arbeitet er in seiner „KLAGÉ“, in der er eigentlich jeden Bereich des Lebens und der Welt der Dekadenz beschuldigt. In seinem Lehrbîspel „DIE GEPFEFFERTE SPEISE“ schließlich warnt er, heterosexuelle Handlungen von vornherein als sündenfrei im Gegensatz zu homosexuellen einzuschätzen, da dies nur vom Teufel vorgespiegelt werde.
- REINMAR VON ZWETER, Sangspruch 183 in Fraun-Ehren-Ton
 - Er appelliert an junge Männer, sich keinesfalls der Homosexualität hinzugeben, weil sie den Verlust der *êre* nach sich ziehe und auch im physischen Sinne krank mache. Er fordert sogar, praktizierende Homosexuelle durch die Verpflichtung, ein *gebende* zu tragen kenntlich zu machen.
- ULRICH VON LIECHTENSTEIN
 - „VROUWEN DIENEST“
 - „VROUWEN BUOCH“

Während im „DIENEST“ ein Rufmord mittels nur gerüchteweise belegter Homosexualität beschrieben wird, beklagt im „BUOCH“ die *vrouwe*, nachdem ihr Käuflichkeit in Liebesdingen vorgeworfen wurde, dass die Männer sich der Sodomie schuldig gemacht hätten.
- DIETRICH VON DER GLEZZE: „DER BORTE“
 - Eine Ehefrau gibt sich in diesem Märe einem Ritter hin, um von ihm avisierte Geschenke zu erhalten. Ihr Gatte verlässt sie daraufhin, wird aber von ihr gefunden, als sie ihm selbst als Ritter verkleidet folgt. Um ihm den Grund für ihr Fehlverhalten klarzumachen, stellt sie/er ihm zunächst freiwillig Geschenke zur Verfügung. Als die Gier danach geweckt ist, bekommt der Ehemann die Möglichkeit, alles für immer behalten zu können unter der Bedingung, homosexuellen Verkehr mit seiner verkleideten Gattin zu haben. Er stimmt zu und entzieht sich damit selbst den Boden für die Verurteilung seiner Frau, indem er sich so selbst der von ihm beklagten Ketzerei schuldig gemacht hätte. Hervorzuheben ist vor allem die vergleichsweise umfangreiche Beschreibung, wie denn homosexueller Verkehr durchgeführt werde.
- „SEIFRIED HELBLING“
 - Der Verfasser wehrt sich gegen die Übertreibung der Sodomiten-Problematik und mutmaßt gar, Sodom und Gomorra hätten sich bei gegebener Gelegenheit von ihrem Fehlverhalten eventuell reinigen können. Für sein Heimatland Österreich verneint er die Existenz von Sodomiten.
- OSWALD VON WOLKENSTEIN: „MEIN SÜND UND SCHULD“
 - Unter all den zu beichtenden Sünden führt OSWALD auch die „fünd von fodoman“¹ an.
- HANS VINTLER: „DIE PLUEMEN DER TUGENT“
 - Er berichtet von den Fledermäusen, dass sowohl die weiblichen als auch die männlichen Homosexualität ausübten. Über diese Sünde sei der Teufel besonders erfreut, denn sie sei derart verwerflich, dass sogar er selbst sich ihrer enthalte.²

Wie im „VROUWEN DIENEST“ ULRICH VON LIECHTENSTEIN, wo einem Mann durch das Gerücht, er wäre der Sodomie erlegen, sozialer Schaden zugefügt wird, diffamiert auch Königin Amata im „ENEASROMAN“ HEINRICH VON VELDEKE den Helden. Sie versucht, ihrer Eneas in Minne verfallenen Tochter La-

1 OSWALD VON WOLKENSTEIN 39, I,11.

2 Vgl. dazu Hergemöller 2000, S. 20 und 169.

vinia einzureden, der Auserwählte eigne sich nicht als Gatte und König, da er abweichenden sexuellen Interessen fröne.¹ Dass solche Rufmordversuche im Mittelalter durchaus nicht realer Grundlage entbehren, lässt sich beispielsweise aus den Bestimmungen des „SCHWABENSPIEGELS“ entnehmen, der derartige üble Nachrede mit dem Tode bestraft sehen will:²

„Verrater heizen wir die, die mit ir rede einen verpalmundent, daz sie in sagent von siner cristenheit, also daz si sagent, er sî ein sodomite, oder er habe vihe geunreinet, oder sî ein kezzzer; mugen si daz niht uf in erziugen: so sol man si radebrechen. Und die ez niht geturten gereden, die schribent briefe oder heizent si ander liute schriben, und sezent die selben mit namen dar an, und werfent si an die strazen, daz si die liute uf heben und si lesen: daz ist ein mort, und were ein tot noch wirser dann der ander, man sol im in tun.“³

Zu beachten ist, dass der Vorwurf der Ausübung homosexueller Praktiken nicht grundsätzlich pauschal erfolgte. Der eigentliche Sinn dieser Gerüchte lag offenbar darin, den betroffenen Mann als unmännlich und damit „weibisch“ zu brandmarken. Sehr deutlich wird dies, wenn man auf altisländische Gesetze zurückgreift, in denen sich auch noch nach der Christianisierung germanische Vorstellungen von Ethik und Moral bewahrt finden:

„The Christian Church condemns homosexuality and classifies it as a perversity and a grave sin without distinguishing between the passive and active roles. In the underlying idea behind níð it is mainly or only the passive role which is despicable, as an expression of effeminacy. The active participant in the act behaved like a man and was therefore exempted from the defamation of the symbolism of níð.“⁴

In einer Kriegergesellschaft wie der germanischen galt die Erfüllung des herrschenden Männlichkeitsideals als unabdingbar. Da es eine recht strikte Trennung zwischen den Tätigkeitsbereichen und Verhaltensweisen von Männern und Frauen gab, war sowohl die Definition als auch die jeglicher Abweichung davon relativ einfach. Als Beispiel mag hier die sogenannte *seidr*-Zauberei dienen. BLEIBTREU-EHRENBERG vermutet diese als Oberbegriff schamanistischer Zauberei im germanischen Raum.⁵ Sie wurde von Frauen ausgeübt und gehörte zu ihrem ureigenen Tätigkeitsbereich. Übten hingegen Männer *seidr* aus, so brachen sie in diesen weiblichen Bereich ein und erlangten im übertragenen Sinne weibliche Attribute. Das Ergebnis dieses Vorgangs nennen die mittelalterlichen isländischen Quellen *ergi* oder *argr*:

„The man who is argr is willing or inclined to play or interested in playing the female part in sexual relations.“⁶

Dieser kurze Exkurs beweist, dass bereits in vorchristlicher Zeit die Vorstellung, Homosexualität praktizierende Männer seien verweiblicht, vorhanden war und zur Verleumdung eingesetzt werden konnte.⁷

1 Vgl. „ENEASROMAN“, Vv. 10 632-10 673.

2 Vgl. Brall 1999, S. 361, Anm. 18.

3 „SCHWABENSPIEGEL“, Cap. CXLVIII, § 9 [zitiert nach Spreitzer 1988, S. 119].

4 Sørensen 1983, S. 26f. Sørensen gibt selbst zu, dass eine genaue Definition von níð sehr schwierig ist und formuliert für seine Studie: „accusations with sexual import form the core of the meaning“ (ebd., S. 11). Bleibtreu-Ehrenberg 1978, S. 145ff., versteht unter Neid generell das „geheime Zufügen von Schaden“.

5 Vgl. Bleibtreu-Ehrenberg 1978, S. 88.

6 Vgl. Sørensen 1983, S. 18, er gibt auch weitere Belegformen an. Der Terminus konnte auch auf Frauen angewandt werden, meinte dann aber nicht weibliche Homosexualität, wie eventuell zu erwarten gewesen wäre, sondern „that she is generally immodest, perverted or lecherous.“ (ebd.). Bleibtreu-Ehrenberg 1978, Ss. 108-112, schildert die Etymologie des Begriffs. Der Verbindung von (männlicher) Homosexualität und Magie geht dies. 1992, Ss. 13-16, nochmals nach.

7 Vgl. Sørensen 1983, S. 16, mit der detaillierteren isländischen Definition, welche Verbalinjurien in welcher Form strafbar sind. Diesen Diskurs gibt es auch in der Antike, weshalb bei der realen Ausübung homosexuellen Verkehrs in der Regel Sklaven den passiven Part übernehmen mussten, vgl. dazu Hergemöller 2000, S. 21f. Er kann auch die Beleidigung durch die Bezeichnung als Hermaphrodit nachweisen. Eine solche konnte ein Opfer in die demütigende Situation versetzen, die tatsächlich vorhandenen Geschlechtsorgane einer mehr oder weniger großen Menschenmenge präsentieren zu müssen (ebd., S. 28f.).

Die Amata des „ENEASROMANS“ beschuldigt Eneas indirekt in diesem Sinne und stellt ihrer Tochter vor Augen, was geschähe, wenn sämtliche Männer dieser Neigung frönen würden:

„sone worde nimmer mēre
an wībe kint gewunnen.“ („ENEASROMAN“, Vv. 10 660f.)

Interessant ist, dass Amata zwar die Schändlichkeit des (angeblichen) Tuns Eneas‘ verurteilt, ihn jedoch nicht explizit als Ketzer bezeichnet, sondern ihn zu Beginn ihrer Rede vielmehr als „zagen“ („ENEASROMAN“, V. 10 639) charakterisiert. Die wankende Lavinia wird wenig später Gottes Strafe für ihn erbitten und zwar weil sie selbst ihn jemals kennengelernt hatte. Das Gerücht glaubt sie eigentlich nicht wirklich („ENEASROMAN“, Vv. 11 442-11 452). Deutlich wird, dass Amata mit ihrer Behauptung eigentlich nur zum Ausdruck bringen will, dass Eneas ihrer Meinung nach nicht als zukünftiger Herrscher des Reiches geeignet sei und dafür Zuflucht beim wohlbekannten Vorurteil nimmt.

„Die wechselseitige Anziehungskraft der Geschlechter aufeinander wird damit zur treibenden Kraft höfischer Gesellschaftskultur. [...] Da die eheliche Sexualität nicht nur als Element individueller und privater Lebensgestaltung und Glückserfüllung angesehen wurde, sondern wesentlich als ein umfassender, sozialintegrativer, geschlechter- und generationenumfassender Vertrag, erscheint der Homosexuelle aus dieser Sicht als Vertragsbrecher und als ernstzunehmendes Risiko für das Gelingen weiblicher Lebenskonzepte in der höfischen Gesellschaft.“¹

Generell erscheint BRALL als der Hauptgrund für die negative Einschätzung des Homosexuellen in der höfischen Literatur folgender: Die Sodomiten zerstören die aristokratische Werteordnung und müssen deshalb die Gesellschaft verlassen. Im Gegensatz dazu stellt er fest, dass Texte aus dem klerikalen Bereich die Verfolgung deshalb so emsig propagieren, weil das Zölibat, das als Grenze zwischen klerikalem und laikalem Dasein dient, immer wieder zu Gerüchten über praktizierte Homosexualität in Klöstern führte. In den spätmittelalterlichen Städten hingegen diente die Verfolgung jeglicher Abweichler in der Hauptsache politischen Gründen, die Etablierung von Sündenböcken war demnach letztlich eine Unterdrückungsmaßnahme.²

Der all diesem gemeinsame Gedanke der Ordnung ist es, den Andreas KRASS in seiner Deutung dieser Strophe anführt:

„Der Tugendhafte Schreiber polemisiert in seinen Spruchstrophen gegen Personengruppen, die mit ihren Handlungsweisen den gesellschaftlichen Ordo zu gefährden drohen. [...] In gewisser Hinsicht handelt es sich hier um ‚Verfolgungstexte‘, denen der Sündenbock-Mechanismus als strukturierendes Prinzip eingeschrieben ist.“³

Um nun also die gewünschte Ordnung anzumahnen, schildere der TUGENDHAFTE SCHREIBER wie in der vorliegenden Strophe mögliches Fehlverhalten, hier solches in der Minne, einer der selbstdefinierten Grundfesten des höfischen Selbstverständnisses. Damit vertrete der Dichter letztlich einen diaktischen Anspruch, gehe es ihm doch um die „Einübung in die Regeln der gesellschaftlichen Ordnung.“⁴ Als charakteristisch für derartige Verfolgungstexte schätzt KRASS in der Nachfolge von GIRARD die „Entdifferenzierung“ ein.⁵ Demnach werden die Handlungen des zu Verfolgenden spiegelbildlich zu den als richtig und korrekt empfundenen Handlungen des Verfolgers imaginiert. Prominente Beispiele dafür böten die gängigen Vorstellungen über die Initiationsriten der Tempelritter oder auch die angeblichen Rituale im Rahmen des Hexensabbats. Aus diesem Grund werde die mit der Strophe verfolgte männliche Homosexualität durch die Negation der Heterosexualität dargestellt, indem Orpheus „d^s wibe minne“ (9) regelwidrig den jungen Männern schenke.

KRASS stellt fest, dass sich der TUGENDHAFTE SCHREIBER mit seiner Strophe innerhalb des zeitgenössi-

1 Brall 1999, S. 360.

2 Vgl. Brall 1999, passim, und bes. S. 356.

3 Krass 2002, S. 139f. Gemeint sind hier alle drei Spruchstrophen des MAASTRICHTER FRAGMENTS.

4 Krass 2002, S. 141.

5 Vgl. Krass 2002, S. 141.

schen Homosexualitätsdiskurses bewege, vor allem bei der Verwendung der diversen Beschimpfungen. Im Überblick war jedoch deutlich geworden, dass dabei durchaus differenziert werden muss.

Die Kenntnis Orpheus' führt KRASS zurück auf die am Thüringer Landgrafenhof gepflegte Gattung des Antikenromans und nennt dafür als weiteren Beleg den „ENEASROMAN“, der den Harfner auch kennt.¹

Während HEINRICH VON VELDEKE in seinem Roman keine Verbindung zwischen Orpheus und der Homosexualität herstellt, wird sie in der vorliegenden Strophe vorausgesetzt, war aber im Mittelalter eher ungewöhnlich. Thomas BEIN verfolgt den Mythos zurück bis ins 6. vorchristliche Jh. Die homosexuelle Komponente fügt erst eine nur fragmentarisch erhaltene Elegie des PHANOKLES' im 3. Jh. v. Chr. ein, um einen Erklärungsansatz für seine Ermordung durch die thrakischen Frauen anzubieten.² Im Mittelalter bezieht man dann die Informationen über Orpheus in diesem speziellen Fall von OVID, denn er ist der einzige, der in seinen „METAMORPHOSEN“ auch die homosexuelle Facette benennt, während die anderen Gewährsmänner, nämlich VERGIL, BOETHIUS und ihre Kommentatoren, dieses Detail verschweigen. Die Kommentare zu OVID, deren ältester nach 1150 von ARNULF VON ORLÉANS angefertigt wurde, versuchen, sofern sie sie erwähnen, Orpheus' Hinwendung zu den Männern einen positiven Sinn abzugewinnen. Postuliert wird daher der erfolgreiche Widerstand gegen die weibliche Lüsternheit oder gar die Hinwendung zu Gott analog zur Spiritualisierung der Figur. Erstaunlicherweise überwiegen die positiven Bewertungen und die Abkehr von der Heterosexualität wird ihm nicht explizit vorgeworfen.³

Und so kann BEIN auch nur einen der vorliegenden Spruchstrophe in Wortlaut und Gehalt sehr ähnlichen Beleg finden, nämlich im „ROMAN DE LA ROSE“. Die Quelle JEAN DE MEUNS kann in diesem Falle nicht genau eruiert werden und dass das Werk als direkte Vorlage gedient haben könnte, glaubt auch BEIN nicht, dennoch lehrt diese Beobachtung etwas:

„Inmitten all der verherrlichenden und spiritualisierenden Orpheus-Tradition gibt es in der 2. H. des 13. Jh.s eine wirkungsmächtige Dichtung, die Orpheus' Homosexualität nicht allegorisch in *bonam partem* deutet, sondern als Beginn einer schlimmen Perversion der Natur.“⁴

Hervorzuheben ist, dass die Kenntnis dieser Traditionslinie sowohl dem Verfasser als auch dem Rezipienten einen recht weiten Bildungshorizont abverlangt.

Das Bild des Harfens, das aufgerufen wird, um das zu benennen, was eigentlich nicht ausgesprochen werden darf, entstammt dem Bildspenderbereich „Musik“. Sie wird in Bezug auf Orpheus z.B. von ALANUS AB INSULIS als verweichlichendes Element angesehen.⁵ Damit changiert die verwendete Metapher noch mehr, indem nicht nur Geschlechtsorgan und Musikinstrument gleichgesetzt werden, sondern darüber hinaus ein gängigerweise das weibliche Geschlechtsorgan darstellendes Bild gewählt wird.⁶ Wenn nun Orpheus nachgesagt wird, er sei nicht nur aktiver Spieler, sondern ergebe sich auch in die passive Rolle, wird seine Männlichkeit vollends negiert. KRASS sieht hier noch eine weitere Facette, die

„die Körper der Liebenden als bespielbare Instrumente, ihr Liebesspiel als Kunstfertigkeit und ihre Lust als Wohlklang bestimmt.“⁷

1 Vgl. Krass 2002, S. 137. Vgl. auch „ENEASROMAN“, Vv. 3 107f.

2 Vgl. Bein 1990, S. 50, dort auch grundlegende Literatur zum Orpheus-Mythos (Anm. 82). Die Elegie selbst wird unterschiedlich interpretiert, Ansätze referiert Baker 1986, S. 14. Die einzelnen Bestandteile des Mythos listet übersichtlich Friedman 1999, S.6-12, zu PHANOKLES S. 10f., auf.

3 Vgl. Bein 1990, Ss. 50-53. Zur Rezeption in der europäischen mittelalterlichen Literatur vgl. auch Baker 1986, S. 23ff. Die Spiritualisierung der Figur zeigt sich beim Versuch, die mit Orpheus verbundene Harfe im christlichen Sinne zu deuten und sie damit dem Mythos zu entreißen, vgl. dazu Pickering 1966, Ss. 182-190.

4 Bein 1990, S. 54.

5 Vgl. Bein 1990, S. 52.

6 Vgl. Bornemann 1971, Register. Alle (nur neuzeitlichen) Belege beziehen sich auf heterosexuellen Verkehr oder direkt auf das weibliche Genital. Hergemöller 2000, S. 25, führt hingegen dazu allzu pauschal aus: „In hochmittelalterlichen Versromanen und Sangspruchdichtungen, beispielsweise in den Werken Gottfrieds von Straßburg oder des ‚Tugentschreibers‘ (13. Jahrhundert) wird außerdem das sexualmetaphorische Verbum ‚harfen‘ (beziehungsweise ‚sich harfen lassen‘) als spezifischer Begriff für diejenigen Männer verwendet die ihrem Vater Orpheus, dem angeblichen Erfinder der ‚sodomitischen Sünde‘, nachfolgten.“

7 Krass 2002, S. 138.

Aus dieser Vorstellung leitet er das Dilemma der vorliegenden Strophe ab, mit der eigentlich ein Verfolgungstext vorliege, in dem das Ziel der Verfolgung jedoch so verführerisch beschrieben werde, dass der Verfasser letztlich gleichfalls kontaminiert werde.¹

Die Interpretation von KRASS ist in sich schlüssig, dennoch soll noch eine weitere Überlegung zu dieser Strophe angestellt werden.

Es kann nämlich nicht darauf verzichtet werden, Orpheus auch noch als den zu sehen, als der er, wenn überhaupt, zitiert wird: als der Sänger und Musiker schlechthin.² Damit eignet er sich hervorragend als Identifikationsfigur für den mittelalterlichen Dichter, der sich wünscht, seine Kunst so zauberhaft ausüben zu können, dass sogar die Tierwelt sich damit zähmen ließe, wie auch der TUGENDHAFTE SCHREIBER in seinem Lied VIII. Folgt man dieser Fährte, so ergibt sich eine Situation, in der einem begnadeten Künstler die Erfindung und Ausübung einer schlimmen Sünde vorgeworfen wird. Bezieht man nun die Funktionalisierung eines solchen Vorwurfs, wie sie im „ENEASROMAN“ durch Amata betrieben wird, mit ein, so könnte der zwar vehement und sehr emotional vorgebrachte Tadel sich abschwächen lassen: Demnach sei der begnadete Künstler eigentlich unfähig, weil es ihm an Männlichkeit mangle. Versteht man diese Strophe derart, dann ist es durchaus möglich, dass ihre Basis lediglich OVID zu verdanken ist und keine umfangreichere Orpheus-Quelle gesucht werden muss.³

1 Vgl. Krass 2002, S. 141.

2 Vgl. Krass 2002, S. 139. Er verzichtet nicht auf diesen Aspekt, nimmt ihn jedoch lediglich als weiteren Beleg für die Ambivalenz der Strophe, ebenso wie die Bezeichnung Orpheus‘ als *meister*. Vgl. zu dieser Sicht des Orpheus-Mythos auch Tervooren, Bein 1988, S. 20.

3 Definitiv nicht als Quelle wurde hier die „METAMORPHOSEN“-Übersetzung ALBRECHTS VON HALBERSTADT verwendet. Darin verflucht ihn Pluto dazu, die Frauen zu meiden, WICKRAM, METAMORPHOSEN Vv. 10,179-192.

XV Iz fol uz ſchalches munde

1

Iz fol uz ſchalches munde

geliche zemē den bid^suen man

ſin loben vñ ouch ſin ſchelden

got ſelbe niht engunde

den geiſten daz ſi in rûfen an

ſi müzen ir lobes entgelden

er heizet ſi varē in di ſwin

wie mochte ein ſchande groz^s ſin

da mit tet er vns allen ſchin

daz wir ir lobes nicht enrûchē

die ſelbe vnloueliche lebent

vñ in den ſchaden tiefe ſwebēt

ſwem

..... ein vlûchen

13-14 Spaltenwechsel nach ſwem, Fehlstellen durch
Blattbeschnitt.

Ez ſol ûz ſchalkes munde

*Es sollen aus dem Mund des Schalkes
geliche zemen den biderben man*

*dem anständigen Mann gleichwertig erscheinen
sîn loben unt ouch sîn schelden.*

*sowohl (sein) Loben als auch (sein) Schelten.
Got selbe niht engunde*

*Gott selbst erlaubte
den geisten, daz sie in ruofen an:*

*den Geistern nicht, dass sie ihn anriefen:
sie müezen ir lobes entgelden.*

*Sie müssen für ihr Lob bezahlen.
er heizet sie varn in die swîn.*

*Er befiehlt ihnen, in die Schweine zu fahren.
wie mochte ein schande grözer sîn?*

*Wie konnte eine Schande größer sein?
dâ mitte tet er uns allen schîn,*

*Damit offenbarte er uns allen,
daz wir ir lobes niht enruochen,*

*dass wir deren Lob nicht begehren sollen,
die selbe unlobelihe lebent.*

*die selbst schändlich leben
unt in den schaden swebent*

*und ins Verderben eintauchen.
swem*

*Wem auch immer....
..... ein vluochen*

.... ein Fluchen.

INHALT

Gleich zu Beginn der Strophe werden die beiden gegensätzlichen Pole genannt: *schalc* und *biderman*. Vor dem Schalk wird gewarnt, denn seine Äußerungen, ob lobend oder tadelnd, sollten einen anständigen Menschen nicht weiter beschäftigen.

Der zweite Stollen des Aufgesangs präsentiert Gott als Vorbild, an dem es sich zu orientieren gilt: Dieser gestattete den „geiften“ (5) nicht, ihn anzurufen und ihn zu preisen. Sie mussten für dieses Loben einen hohen Preis zahlen, denn er ließ sie in die Schweine fahren, was wohl an Schande mit nichts zu vergleichen sei, wie der Dichter in einer rhetorischen Frage formuliert.

Die Auslegung des Gleichnisses setzt im zweiten Vers des Abgesangs ein. Gott machte uns allen damit klar, dass wir uns um deren Loben, die selbst keinerlei Lob verdient haben, nicht bekümmern und es nicht annehmen dürfen. Das lyrische Ich etabliert damit eine Gruppe, die aus ihm selbst und den Zuhörern besteht, bei *allen* handelt es sich um die im zweiten Vers genannten „bid^suen man“. Ihre Gegenspieler haben durch ihr Verhalten bereits großen Schaden erlitten. Damit bricht die Strophe ab, wobei das letzte erhaltene Wort „vlüchen“ (14) eine weitere negative Äußerung über den *schalc* erwarten lässt.

METRIK

TERVOOREN und BEIN stellten bereits bei der Veröffentlichung des MAASTRICHTER FRAGMENTS fest, dass es sich hier um eine Spruchstrophe im 2. Philippston WALTHERS VON DER VOGELWEIDE handelt. Diese Einschätzung ist zu teilen, auch wenn die beiden Schlussverse nur partiell überliefert sind. Offenbar liegt mit dieser Strophe das einzige Rezeptionszeugnis des Tons vor.¹

Es handelt sich um eine 14-verseige Strophe, deren Aufgesang aus zwei Stollen à drei Versen besteht, die mit dem Schema abc / abc dreifachen Reimwirbel aufweisen. Der Abgesang ist ebenfalls zweigliedrig, besteht aber aus je vier Versen und nutzt das blockartige Reimschema ddde / fffe. Bis auf den letzten Vers, der ein Sechstakter ist, sind alle anderen durchgehend viertaktig.²

Nur einmal wird von diesem Tonschema abgewichen. Vers 10 weist in der vorliegenden Strophe vier Hebungen auf, der 2. Philippston hat aber dort eigentlich nur drei. Diese Beobachtung relativiert sich jedoch, wenn man bedenkt, dass sich auch in der WALTHERSCHEN Überlieferung durchaus Überfüllungen finden.³

EMENDATIONEN / KONJEKTUREN

Da die Reimpunkte bereits in der Handschrift richtig gesetzt wurden, bedarf die Verseinteilung keiner Eingriffe. Ebenso wenig der Text selbst: BEIN normalisiert in der CORMEAUSCHEN WALTHER-Ausgabe lediglich die Orthographie.⁴

Bisher gab es keine Versuche, die beiden durch Blattbeschnitt nur fragmentarisch überlieferten Verse in irgendeiner Form zu rekonstruieren.

STIL UND WORTSCHATZ

In Bezug auf die verwendeten rhetorischen Mittel kann diese Strophe nicht als besonders kunstvoll charakterisiert werden.

Vers 2 stellt in einer Zwillingsformel die beiden Extreme „loben“ und „schelden“ einander gegenüber, beide mit dem Possessivpronomen der 3. Sg. verbunden und im zweiten Teil durch „ouch“ erweitert.

In Vers 8 findet sich eine rhetorische Frage, die offenbar um Zustimmung beim Publikum heischt.

„got“ wird mit Vers 4 als Protagonist eingeführt und fortan nur noch durch das entsprechende Personalpronomen der 3. Sg. bezeichnet, auf ehrende Benennungen wird verzichtet. Auffällig ist die sich über das gesamte Lied ziehende Replicatio, die das Kernthema bildet:

1 Vgl. Tervooren, Bein 1988, S. 22. Vgl. auch Krass 2002, S. 133.

2 Vgl. dazu WALTHER I (Schweikle), S. 353. Vgl. auch Schäfer 1966, S. 86.

3 Vgl. Tervooren, Bein 1988, S. 22, Anm. 76. Zu den Ausnahmen bei WALTHER vgl. WALTHER I (Schweikle), S. 353.

4 Vgl. WALTHER (Cormeau), S. 313. Krass 2002 arbeitet auch für diese Strophe mit dieser Ausgabe.

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
lop-	loben (3) lobes (6) lobes (10)		vnloueliche (11)	4

Replicatio in Lied XV.

INTERPRETATION UND LITERARISCHE EINORDNUNG

Zentral in dieser Strophe ist der Verweis auf das Handeln Gottes, das im Kern wohl auf zwei verschiedene Begegnungen Jesus' mit Dämonen zurückgeht: Einerseits wird die Heilung eines Besessenen anitiert, dessen Dämonen Jesus zwar erfolgreich bitten, in eine sich in der Nähe befindende Schweineherde fahren zu dürfen, allerdings damit dem zuvor artikulierten Untergang erst recht geweiht sind, stürzt sich diese doch über einen Felsen ins Wasser.¹ Andererseits wird verwiesen auf ein Zusammentreffen mit einem Besessenen in Kapernaum, dessen Dämon Jesus als „Sanctus Dei“ erkennt. Jesus bringt ihn zum Schweigen und sorgt dafür, dass er sein Opfer verlässt.² TERVOOREN, BEIN vermuten, dass es sich hierbei eventuell um die Rezeption eines Bibelkommentars handele, da beide Stellen miteinander verschmolzen worden seien.³ Möglicherweise wurde darin bereits die Anrufung Jesus' als Sohn Gottes, wie es die Dämonen der ersten Stelle tun, als „Lob“ im weitesten Sinne verstanden und nicht zugelassen. So folgte die Strafe auf dem Fuße.⁴

„Bleibt man nicht zu sehr beim *sensus litteralis* der Bibelstelle stehen, wird der Sinn des Exempels für die Lehre der Strophe deutlich: Gleich, was aus dem Munde eines *schalkes* (= des Besessenen, aus dem die Dämonen sprechen) kommt, man darf dem keine Bedeutung beimessen und muß sich stets des ‚Charakters‘ des Sprechers bewußt sein.“⁵

KRASS hingegen versteht die hier Angeklagten mit RÖCKE als eigensinnige Menschen, die sich den traditionellen Denkmustern verweigern. Dadurch stören sie die gesellschaftliche Ordnung in unterschiedlichen Bereichen und verdienen dafür Verfolgung und Bestrafung, zu der seiner Meinung nach mit dem Verweis auf die Schweineherde aufgefordert wird. Er geht noch weiter und sieht in den Schälken das Verbindungsglied zum Gawan-Keie-Dialog, wenn es am Ende der ersten Strophe (nur in J überliefert) heißt:

„So tzuhet ýn der fcanen ftric den argen h^sren fcalke lofez loben“ (XII(J) 1,17).⁶

Die Nähe zu XII ist sicher unzweifelhaft. KRASS ist auch zuzustimmen, wenn er die beiden Texte als Beispiele für die unterschiedliche dichterische Umsetzung ein und desselben Gedankens versteht.⁷ Problematisch ist allerdings sein *schalc*-Verständnis, dass sich eher dem des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit annähert. In beiden Texten scheint doch eher von ‚böartigen‘ Menschen als von ‚eigensinnigen‘ die Rede zu sein. Auch die Kategorisierung der Kontrahenten Gawan und Keie als Biedermann und *schalc* wirkt zu modern.

Während in XII die Lehre erteilt wurde, niemanden zu loben, der es aufgrund seines Lebenswandels nicht wert ist, steht hier der, der das Lob entgegennimmt auf dem Prüfstand. Kommen die Lobesworte aus dem Mund der falschen Person, sind sie wiederum nichts wert.

1 Vgl. Mt. 8,28-34 (nur hier ist von zwei Besessenen die Rede); Mk. 5,1-20; Lk. 8,26-39.

2 Vgl. Mk. 1,23-27.

3 Vgl. Tervooren, Bein 1988, S. 22f. Krass 2002, S. 134, geht auf dieses Problem nicht ein.

4 Diesen Gedanken artikulieren bereits Tervooren, Bein 1988, S. 23, Anm. 80.

5 Tervooren, Bein 1988, S. 23.

6 Vgl. Krass 2002, S. 133f.

7 Vgl. Krass 2002, S. 134f.

DIE REZEPTION DES TUGENDHAFTEN SCHREIBERS

Nach der Beschäftigung mit dem Werk des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS steht nun seine Rezeption im Mittelpunkt. Dazu zählt seine bildliche Darstellung in den Miniaturen der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT ebenso wie die Rolle des Tugendhaften Schreibers in einigen Teilen des „WARTBURG-KRIEGES“, die Zuschreibung eines Tones, die mögliche Übernahme einer seiner Minnestrophen und die Identifikation als einer der Zwölf Meister durch den Meistergesang.

Die Miniaturen in C

Im Vordergrund stehen im Folgenden die beiden Miniaturen der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT, in denen der TUGENDHAFTE SCHREIBER eine bildliche Umsetzung erfahren hat: in seiner eigenen und in der zum „WARTBURGKRIEG“. Da die Deutungsversuche umfangreiche Kenntnisse der bisherigen Forschung zu den Miniaturen und ihrer Entstehung voraussetzen, müssen diese zunächst referiert werden.

Grundlagen

Selbst den kunstgeschichtlich und mediävistisch ungeschulten Betrachter zieht die größte Sammelhandschrift des deutschsprachigen Minnesangs und der Spruchdichtung, die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT C, auch MANESSISCHE LIEDERHANDSCHRIFT genannt, in den Bann. Es sind die insgesamt 137 ausgeführten Dichterminiaturen, die diese Faszination auslösen. In strahlenden Farben lassen sie das angehende 14. Jh. wiederauferstehen und sind deshalb augenfälliger als der umfangreiche Text, der für die meisten Lyriker des 12. und 13. Jhs. die einzige Quelle darstellt.¹ Die Auftraggeber hatten neben dem Autor-orientierten Ordnungsprinzip das Ziel, jedem Werk eine Miniatur voranzustellen, die eine gesamte Seite einnimmt und generell mit einem Rahmen ausgestattet ist.²

Die Miniaturen stammen wie auch der Text von mehreren Künstlern. Mit deren Differenzierung setzte man sich schon sehr früh auseinander und die Einteilung, die Adolf von OECHELHÄUSER schließlich 1891 präsentiert, hat in der Forschung im Großen und Ganzen bis heute Gültigkeit.³ Vier Maler kann man demnach unterscheiden, neben dem Grundstockmaler, dem - vermutlich im Verbund mit Gehilfen - 110 Miniaturen zuzuordnen sind, einen ersten Nachtragsmaler mit 20, einen zweiten mit zwei und den dritten mit drei, dazu evt. der namenlosen Vorzeichnung,⁴ der auch kein Text folgt. Nur bei drei Dichtern fehlt die Miniatur, nämlich bei WALTHER VON BREISACH, dem ALTEN MEISSNER und GAST.

DAS BILDPROGRAMM

Bei den Miniaturen handelt es sich nicht um Porträts im modernen Sinne, zum einen, was die Ähnlichkeit mit einem lebenden Original, zum anderen, was den Inhalt betrifft. Nur wenige Abbildungen zeigen eine Figur, die auf den ersten Blick als Dichter zu interpretieren ist, allein und in „porträthafter“ Situation wie beispielsweise

- KAISER HEINRICH (6^r),
- WACHSMUT VON KÜNZINGEN (160^v),
- TANNHÄUSER (264^r),

1 Einen Erklärungsversuch zur Faszination, die die Handschrift in jeder Ausstellung ausübt, unternimmt Saurma-Jeltsch 1988, S. 302f. Allgemeine Hinweise zu C und weitere Literaturangaben geben Gisela Kornrumpf: Art. „Heidelberger Liederhandschrift C“, in: ²VL Bd. III, Spp. 584-597; kürzer Schweikle 1995, S. 4ff.; ausführlich und zusammenfassend Holznagel 1995, Ss. 140-207. Zu den Miniaturen grundlegend Vetter 1981.

2 Die Miniaturen liegen im Farbdruck in hervorragender Qualität (allerdings nicht in Originalgröße) vor mit Manesse 2001; noch eindrucksvoller ist Manesse 1981. Hinzuweisen ist auch hier auf das vollständige Digitalisat der UB Heidelberg unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg848>.

3 Vgl. Oechelhäuser 1893, S. 186f. Zur Forschungsdiskussion vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 32ff.

4 Vgl. Vetter 1981, S. 44; vgl. Saurma-Jeltsch 1988, S. 303ff.; vgl. Manesse 2001, S. XXVff.

eher finden sich ganze Szenen, davon viele mit Turnier- und Kampftematik

- ein Turnier bei WALTHER VON KLINGEN (52^r),
- Turniervorbereitungen bei WINLI (231^r),
- eine blutige Schlacht bei GRAF ALBRECHT VON HEIGERLOCH (42^r),
- einen Schwertkampf bei DIETMAR DEM SETZER (231^r),

aber auch das friedliche höfische Leben stand oftmals Pate:

- Schachspiel beim MARKGRAFEN OTTO VON BRANDENBURG (13^r),
- der Schreittanz bei HILTBOLT VON SCHWANGAU (146^r),
- Steinstoßen beim BURGGRAFEN VON LIENZ (115^r),
- Jagen bei VON SUONEGGE (202^r).

Nicht fehlen darf inhaltlich bedingt die traute Zweisamkeit des Liebespaares:

- hintereinander reitend bei WERNHER VON TEUFEN (69^r),
- Wange an Wange bei DEM VON JOHANNSDORF (179^v),
- zärtlich einander umfangend bei KONRAD VON ALTSTETTEN (249^v).

Beeindruckend ist die Variation innerhalb des Bildprogramms. Immerhin gelang es den Illustratoren, sämtliche Dichter mit individuellen Miniaturen zu versehen, die selbst bei identischer Thematik Abweichungen voneinander aufweisen. Als Beispiele mögen dienen:

- VON SINGENBERG, TRUCHSESS ZU ST. GALLEN (151^r),
- HERR RUDOLF VON ROTENBURG (54^r),
- der SCHENK VON LIMBURG (82^v)

- in allen drei Darstellungen erhält der Sänger einen Kranz durch die Dame überreicht. Dabei handelt es sich in den beiden ersten Fällen um Blütenkränze, im letzten um einen Pfauenfedernkranz, der als Helmzier dient.¹

Auch Ewald M. VETTER kann der Arbeit der Künstler seine Bewunderung nicht versagen und schließt seinen Aufsatz über die Bildmotive in der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT deshalb:

„Bei einem Blick auf Auswahl und Abwandlung der Bildthemen treten die geistige Beweglichkeit und das künstlerische Ingenium vor allem des Grundstockmalers hervor, der aus den verfügbaren Typen und dem Formenrepertoire das für seine Aufgabe Geeignete auswählte, und, indem er es auf seine Weise strukturierte, eine in sich schlüssige Welt schuf, die noch Bestand haben wird, wenn mancher in unserer Zeit sich genialisch gebärdende Einfall in Fett und Margarine den Weg alles Irdischen gegangen ist.“²

Gerade die große Anzahl und die bereits erwähnte Variationsbreite der Miniaturen haben die Forschung immer wieder beschäftigt.³ Drei Fragen kristallisieren sich dabei heraus:

- Welche Themen werden dargestellt?
- Können Vorlagen ausgemacht werden?
- Wie kommen Dichter und Miniatur zusammen?

An Themen findet OECHELHÄUSER zum einen Szenen aus dem Alltagsleben, sei es nun der Tanz oder das Bad, zum anderen Inhalte allgemeiner Natur, so die Minne- und Turnierszenen.⁴ Gisela SIEBERT-HOTZ grenzt den ritterlich-höfischen Themenkreis mit den Inhalten Herrscher, Ritter, Dichter, Minne, Jagd, höfische Unterhaltung und Amtsinhaber gegen den der Fahrenden und der Meister ab. Die typisierten Szenen findet sie in zeitgenössischen Epenhandschriften wieder.⁵ Mit diesen und anderen Zeugnissen hat sich Ewald M. VETTER beim Versuch, die zweite Frage zu beantworten, ausführlich beschäftigt. Er sucht in anderen deutschen Lyrikhandschriften, französischen und italienischen Handschriften, Urkunden, Autorbildern auf antiker Basis sowie an Gebrauchsgegenständen und kann viele interessante

1 Zu den so unterschiedlichen Bildthemen vgl. auch die Einleitung in Manesse 2001, Ss. XVII-XXI. Speziell zum Motiv der Kranzgabe vgl. Vetter 1988b, S. 282.

2 Vetter 1988b, S. 289. Vgl. dazu auch Flühler-Kreis 1991, S. 68.

3 Einen Forschungsüberblick mit dem Schwerpunkt auf B, der WEINGARTNER LIEDERHANDSCHRIFT, bietet Holznagel 1995, Ss. 66-88. Sein Interesse gilt dabei vorwiegend der Funktion der Bilder innerhalb der eng begrenzten Menge der mhd. bebilderten Lyrikhandschriften. Forschungsliteratur wird auch, allerdings eher populärwissenschaftlich, von Clausberg 1978, Ss. 31-72, referiert. Für die Dichter um HADLAUB vgl. Renk 1974, S. 117ff. Vgl. auch Flühler-Kreis 1991: Sie wählt die Beispiele KAISER HEINRICH, KRISTAN VON HAMLE, ROST, KIRCHHERR VON SARNEN und JAKOB VON WARTE.

4 Vgl. Oechelhäuser 1895, S. 359.

5 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 29.

Parallelen und Vorbilder ausmachen.¹ Hella FRÜHMORGEN-VOSS unterscheidet in ihrer typologischen Betrachtung zunächst ikonographische Traditionen, unter denen sie Autorbild, Standesbild und Genrebild subsumiert, und dann die neuen Inhalte, zu denen sie die Namensbilder, solche biographischen Inhalts oder den jeweiligen Text illustrierende zählt:

„Die Freiheiten der Gestaltung für die Künstler lagen vor allem darin, verschiedene ikonographische Muster übereinanderzuschichten und alte Bildtypen und neue Bedeutungsakzente ineinanderzuflechten. Das entscheidende Gestaltungsmittel dabei war die Attribuierung.“²

Bei der Betrachtung der Zuordnung Miniatur - Dichter herrscht Einigkeit darüber, dass der Name und/ oder Titel starken Einfluss hatte.³ Manches Mal standen auch einzelne Texte oder das Gesamtwerk des Dichters Pate. Allerdings bemerkt dazu bereits OECHELHÄUSER, dass hier erstaunlich wenige Beispiele zu zählen seien. Wenn überhaupt, seien sie oft recht weit hergeholt, was nicht verwundere, gäben doch auch nicht alle Lieder eine geeignete Basis als Bildmaterial ab. Er sehe kaum Schwierigkeiten dabei, durch die Wahl etwas globalerer Miniaturen letztlich jeden Dichter zu treffen, denn „wie die Dichter in ihrem ewigen Liebesgestöhne“⁴ wiederholten sich so auch die Bildinhalte immer wieder und seien gerade wegen ihrer fehlenden Aussagekraft gewählt worden. Wichtig ist, dass man Miniaturen und Texte der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT nicht getrennt betrachten darf, sondern immer die Verbindungen sehen muss. Gisela SIEBERT-HOTZ hat 1964 in ihrer Untersuchung zum „BILD DES MINNE-SÄNGERS“ festgestellt, dass es sich bei den Illustrationen um den „Spiegel der Dichtung in den anderen Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei“ handelt, und damit gleichzeitig das Gesamtkonzept betont, das sich für jeden Dichter aus der Zusammenstellung von Text und Miniatur ergibt.⁵

Auch zeitgenössischer Literatur kann offenbar ein gewisser Einfluss zugeschrieben werden. So beispielsweise dem „FRAUENDIENST“ ULRICHs VON LIECHTENSTEIN, in dem immer wieder die typischen Situationen geschildert werden, die sich in der stilisierten Welt der Hohen Minne und ihrer Umgebung finden. Der Dichter selbst wird in seiner Miniatur (237^r) mit Frau Venus als Helmzier dargestellt.⁶ Hellmut SALOWSKY kann anhand der Miniatur ALRAMS VON GRESEN (311^r) die Kenntnis des „LANZELET“ ULRICHs VON ZATZIKHOVEN nachweisen. Dessen Eingangsverse

„Swē rehtiu wort gemerken kan
der denke wie ein wīse man“ („LANZELET“, Vv. 1f.)

sind die Quelle für die Verse, die in dem von der Frau gehaltenen aufgeschlagenen Buch zu lesen sind:

„sw^s reht wort merch
en kā d^s gedenche wie“⁷

In der älteren Forschung wurde nach solchen Einflüssen wenig Ausschau gehalten, da im Zuge des Biographismus neben den jeweiligen Texten auch die Miniaturen für die Erstellung eines Lebenslaufes nutzbar gemacht wurden. Willkommen war deshalb die auf den ersten Blick sich dem Betrachter förmlich aufdrängende hierarchische Anordnung. Vom Kaiser hinab bis zum Spielmann kann Aloys SCHULTE 1892 und 1895 die Ständereihung entsprechend der Heerschieldordnung feststellen und vier Gruppen ausmachen, die erstens die Fürsten, dann die Grafen und Freiherren, drittens Ministeriale neben dem

1 Vgl. Vetter 1988b. Zur Tradition des Autorbildes vgl. auch Peters 2000, deren Ausgangspunkt fünf Autorbilder RUDOLFS VON EMS bilden.

2 Frühmorgen-Voss 1969, S. 113.

3 Vgl. Oechelhäuser 1895, S. 358f.; vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 115; vgl. Frühmorgen-Voss 1969, S. 98ff.

4 Oechelhäuser 1895, S. 358.

5 Siebert-Hotz 1964, S. 23.

6 Vgl. Frühmorgen-Voss 1969, S. 109f. Sie negiert allerdings aus Überlieferungsgründen die Kenntnis des „FRAUENDIENST“ bei den Illustratoren von C und verweist stattdessen auf die gleichartige Thematik.

7 Vgl. Salowsky 1975, der diesen Text mit dem Werk ALRAMS in Verbindung bringen zu können meint. Vgl. jedoch Manesse 2001, S. 210: Dort wird statt „wie“ „wīse“ gelesen, was jedoch nicht nachvollziehbar ist.

Landadel und schließlich Stadtadel, Geistliche, Gelehrte, Spielleute und Bürgerliche umfassen.¹ Die Gegenposition, zumindest was die Scheidung von Freiherren und Ministerialen angeht, vertritt Friedrich GRIMME, der sich ebenfalls in zwei Arbeiten mit der hierarchischen Ordnung von C beschäftigt hat.²

Von Joachim BUMKE wird zunächst ein grundsätzlich biographischer Gehalt der Miniaturen negiert, ohne dabei ein unumstößliches Verdikt auszusprechen, denn selbstverständlich besteht die Möglichkeit, dass die Maler von bestimmten Dichtern eingehendere Kenntnisse hatten, die es ihnen erlaubten, an den jeweiligen Lebensumständen oder -abenteuern orientierte Abbildungen zu schaffen.³ Sein Anliegen ist es, die offensichtlich so eingängige hierarchische Ordnung unvoreingenommen zu betrachten und nicht dem ersten Augenschein zu vertrauen. Er zerstört damit auch endlich die Möglichkeit des Zirkelschlusses, fand sich doch bis dahin die Stellung eines Dichters innerhalb von C als Beleg für seine tatsächliche gesellschaftliche Position. Zwar sind die prominenten und auch die in geographischer Nähe zum Entstehungsort lokalisierbaren Sänger zumeist richtig geordnet - soweit es uns heute noch möglich ist, dies mittels Urkunden etc. zu überprüfen. Handelt es sich jedoch um Entferntere, sei es nun lokal oder zeitlich, häufen sich die Fehler.⁴ Man hat sich auch anders zu helfen gewusst, wie BUMKE nachweisen kann, denn Dichter, deren geographische Nähe zueinander bekannt war, wurden hintereinander angeordnet.

Zugriff bestand auch auf Sagen und Legenden, denn um so manchen Namen ranken sich solche wie beispielsweise beim Brennenberger, Held eines Liedes. Der Dichter REINMAR VON BRENNENBERG (188^r) wird prompt in seiner Miniatur als Opfer einer grausamen Zerstückelung dargestellt.⁵ In diesem Fall genügte also bereits die Übereinstimmung der Namen, denn der Minnesänger hatte aller Wahrscheinlichkeit nach nichts mit den geschilderten Vorgängen zutun.

Wichtig ist BUMKE, dass solche Beobachtungen nicht überbewertet werden dürfen, denn grundsätzlich ist immer der Einzelfall zu prüfen.⁶

DIE WAPPEN

Beigetragen zum romantischen Bild des adeligen Minnesängers haben insbesondere die zum ehrgeizigen Bildprogramm der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT gehörenden Wappen:⁷

„Bereits für die Maler und Sammler der Handschrift müssen die Wappen besonders wichtig gewesen sein, sonst wären sie nicht so groß ins Bild gerückt worden, und zwar auch dort, wo vom Bildmotiv her gar keine Veranlassung dazu gegeben war.“⁸

Die Wappen wurden bereits 1892 von Karl ZANGEMEISTER ausführlich beschrieben und in herausragender Qualität farbig abgedruckt.⁹

Insgesamt finden sich 117 ausgeführte Dichterwappen,¹⁰ dabei ist KÖNIG WENZEL VON BÖHMEN (10^r) als einziger mit zwei Wappen ausgestattet.

Innerhalb der Miniaturen sind die Wappen entweder in den Bildinhalt eingebunden, vgl. etwa die Kampfbilder bei

- HERZOG JOHAN VON BRABANT (18^r),
- GRAF FRIEDRICH VON LEININGEN (26^r),

1 Vgl. Schulte 1892, S. 544f.; vgl. auch Schulte 1895, S. 187.

2 Vgl. Grimme 1888; vgl. auch Grimme 1894. Da sich Bumke 1976, Ss. 14-21, ausführlich mit diesem Streit und den vorgebrachten Thesen auseinandersetzt, soll hier der Hinweis darauf genügen. Vgl. auch Holznagel 1995, S. 200f.

3 Vgl. Bumke 1976, Ss. 22-30. Er untersucht REINMAR VON ZWETER, VON BUWENBURG und REINMAR VON BRENNENBERG. Er bezieht sich in seinem dritten Kapitel zum Thema „Die Bilder und Wappen“ (Ss. 22-42) dabei für die biographisch orientierte Forschungsrichtung vor allem auf Panzer 1929. Wallner 1908 hingegen negierte bereits sehr früh einen biographischen Wert, fand jedoch wenig Beachtung.

4 Vgl. Bumke 1976, S. 20f.

5 Vgl. Bumke 1976, S. 29, Literaturhinweise S. 86, Anm. 135.

6 Vgl. Bumke 1976, S. 80, Anm. 82.

7 Grundlegend sind Drös 1988 und Schwarz 1991. Vgl. Bumke 1976, Ss. 30-42, auch mit älterer Literatur.

8 Bumke 1976, S. 30.

9 Vgl. Zangemeister 1892.

10 Diese Zählung folgt Bumke 1976, S. 30 und 88, Anm. 152. Entgegen anderer Zählungen (118, vgl. stellvertretend Schwarz 1991, S. 173) schließt er die Standarte des geistlichen Herrn in der Miniatur SÜSSKINDS VON TRIMBERG aus, da es sich dabei nicht um ein Dichterwappen handelt.

- GRAF ALBRECHT VON HEIGERLOCH (42^r),
 - GRAF WERNHER VON HOMBERG (43^r) u.a.
- oder den gerüsteten Ritter zu Pferde bei
- HARTMANN VON AUE (184^v),
 - WACHSMUT VON KÜNZINGEN (160^v),
 - WALTHER VON METZE (166^v),

oder sie beherrschen das obere Drittel und erinnern so an den Brauch, bei geladenen Gästen diesen zu Ehren deren Schild hinter ihnen an die Wand zu hängen.¹

Neben dem Schild wird zusätzlich in den meisten Fällen der passende Helm mit Zimier gezeigt.² Dabei handelt es sich grundsätzlich um einen Topfhelm, bei dem Schilden hingegen in der Form ein Unterschied zwischen dem Grundstockmaler und den Nachtragsmalern auszumachen: Seit 1290 ist die von ihm gewählte Variante „mit stark auswärts gebogenen Seitenkanten, die mit der Oberkante einen stumpfen Winkel bilden“, realgeschichtlich belegt, während die Nachfolger die schlichte Dreiecksform mit spitzen Ecken bevorzugen.³ Das Helmkleinod selbst hat sich etwa um 1220 tatsächlich durchgesetzt.⁴ Zumeist kann als weiteres Unterscheidungsmerkmal Grundstockmaler - Nachtragsmaler die Ausführung der Helmdecke dienen, denn beim Grundstockmaler ist sie noch recht kurz und läuft in schmalen Bändern aus. Damit stellt er offenbar eine frühe Entwicklungsstufe dar.⁵

Da sich nun gerade zum Ende hin gehäuft Dichter finden, denen kein Wappen zugeordnet wird, unterstützte dies scheinbar die These von der strikt hierarchischen Anordnung der Sammlung. Dichter, denen die Maler der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT kein Wappen zuwiesen, waren demnach in der Realität nicht wappenfähig. Bereits Anton WALLNER ist sich jedoch sicher, dass nicht alle vorgeführten Wappenträger auch tatsächlich solche waren. Klar ersichtlich ist, dass das Anlageprinzip der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT für jeden Dichter ein Wappen fordert und deshalb mussten die Illustratoren mit Phantasie nachhelfen, wo sonst nichts in Erfahrung zu bringen war.⁶

Diese Erkenntnis initiierte weitere Forschungen. Vom biographischen Ansatz stellte sich die Frage, ob eine Einteilung in richtige und falsche Wappen möglich war. Dazu mussten diese beiden Kategorien zunächst definiert werden.

Streng genommen kann man nur dann davon sprechen, dass einer der Dichter mit dem richtigen Wappen verbunden wurde, wenn das identische Wappen an anderer Stelle mit derselben Person zusammengebracht wurde. Dies kann einen Medienwechsel bedeuten, der einen Informationsverlust mit sich bringen kann. So sind auf diversen Siegeln Wappenabbildungen zu finden, diese geben jedoch materialbedingt keinen Aufschluss über die Tinktur, die besonders bei Wappen ohne gegenständliches Element durchaus entscheidend sein kann. Lässt sich das Wappen sogar nur einem Geschlechtsnamen zuordnen, müsste zweifelsfrei nachgewiesen werden, dass der betreffende Dichter tatsächlich dieser Familie angehörte.⁷ Die Spärlichkeit solcher Zeugnisse ist bekannt und so ist Vorsicht angebracht, wie die Ergebnisse der Forschung lehren.

Problematisch ist die Identifizierung in einer Zeit, in der besonders Ministerialienfamilien für kurze Zeit nach oben katapultiert werden, um bald darauf in den Abgründen der Geschichte zu verschwinden, in der diverse Heiraten die Karten ständig neu mischen, in der kurz, wie Dietrich SCHWARZ es formuliert, eine „verwirrliche Situation“ herrscht.⁸

Es gibt jedoch auch noch eine andere Gruppe „richtiger“ Wappen, nämlich die, die als heraldisch richtig einzustufen ist, wobei ihre tatsächliche Existenz in diesem Zusammenhang nebensächlich ist. Bestimmte Regeln müssen heute eingehalten werden, um ein reguläres und damit akzeptables Wappen zu schaffen. Diese betreffen zum einen die verwendbaren Formen und das Arrangement, zum anderen

1 Vgl. Drös 1988, S. 127.

2 Nicht der Fall ist dies bei KÖNIG KONRAD DEM JUNGEN (7^r), HERRN RUDOLF VON ROTENBURG (54^r), HERRN HEINRICH VON RUGGE (122^r), HERRN KONRAD, DEM SCHENK VON LANDECK (205^r), ROST, KIRCHHERR ZU SARNEN (285^r), HERRN ALRAM VON GRESTEN (311^r) und REGENBOGEN (381^r).

3 Drös 1988, S. 128.

4 Vgl. Drös 1988, S. 128.

5 Vgl. Drös 1988, S. 129.

6 Vgl. Wallner 1908, S. 500ff.

7 Vgl. Bumke 1976, S. 35. Seiner Meinung nach sollte der Familienname genügen, sofern „es keine schwerwiegenden Gründe gibt, den Minnesänger dieser Familie abzusprechen.“ Diese Gründe werden nicht weiter spezifiziert.

8 Schwarz 1991, S. 175.

die Tingierung. So sollte beispielsweise jedes Wappen eine echte Farbe (rot, schwarz, blau, grün) und ein Metall (silber bzw. weiß oder gold bzw. gelb) aufweisen. Beide Gruppen werden dann im Wechsel miteinander verarbeitet, was einen praktischen Grund hat, dass das Wappen so aus der Entfernung besser erkannt werden.¹ Zu beachten ist, dass zur Zeit der Entstehung der MANESSE-Miniaturen diese Regeln noch nicht derart gefestigt waren, als dass man davon ausgehen könnte, dass sie strikt eingehalten werden mussten. Dies schlägt sich nieder in der herrschenden Unfestigkeit der Wappen.²

Zwischen 1242 und 1249 verfasst KONRAD VON MURE sein „CLIPARIUS TEUTONICORUM“, ein Gedicht, in dem insgesamt 73 Schilde beschrieben werden. Die meisten sind wirklichkeitsgetreu beschrieben, nur wenige Phantasiewappen (Bsp. Marokko) wurden aufgenommen. Offenbar handelt es sich um ein Lehrgedicht, das im Notariat als Hilfsmittel verwendet werden sollte. Mit den Wappendichtungen des Spätmittelalters hat dieses Werk noch nichts zutun,³ zeigt aber bereits das durchaus vorhandene Interesse und die wachsende Bedeutung der Heraldik. Kurz vor dem zweiten Kreuzzug waren die Wappen überhaupt erst im Nordosten Frankreichs entstanden, von wo aus sie das restliche Europa eroberten.⁴ Die Tradition der Heraldik war also noch sehr jung, als die MANESSISCHE LIEDERHANDSCHRIFT geschaffen wurde. Dennoch kann erstaunlicherweise festgestellt werden, dass die Grundregeln der Wappenkunst bei der Anfertigung der Miniaturen größtenteils befolgt wurden.⁵

BUMKE kann zusammenfassend festhalten:

„Der Begriff des ‚richtigen‘ Wappens erweist sich somit als merkwürdig vieldeutig. In Bezug auf die heraldische Zuverlässigkeit gilt er für etwa ein Drittel der Wappen in C; gemessen an den Intentionen der Maler sind mehr oder weniger alle Wappen als ‚richtig‘ einzustufen; im Hinblick auf die dargestellten Dichter dagegen gibt es offenbar nur eine geringe Anzahl erweislich ‚richtige‘ Wappen.“⁶

Falsch ist ein Wappen für BUMKE nur dann eindeutig, wenn die Familie, der man den entsprechenden Dichter zuordnen kann, nachweisbar mit einem anderen Wappen ausgestattet war.⁷ An gleicher Stelle setzt er sich wiederum mit der älteren Forschung, namentlich OECHELHÄUSER und WALLNER, auseinander, die die vorhandenen Wappen in drei Kategorien einteilen, in

- „richtig“,
- „falsch“ und
- „nicht nachweisbar“.

Mit diesen drei Kategorien wird BUMKES Meinung nach äußerst „freizügig“ umgegangen, so dass er fordert, die Klassifizierung „falsch“ hier fallenzulassen und nur der ersten und dritten Geltung zuzubilligen. Dabei will er die letzte Klasse allerdings in ganz bestimmter Art und Weise verstanden wissen:

„ ‚Nicht nachweisbar‘ kann nicht bedeuten, daß ein Wappen sonst nirgends belegt ist - bei dem Reichtum der spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Wappenüberlieferung wäre ein solche Aussage kaum zu verifizieren -, sondern der Begriff muß darauf zielen, daß ein Wappen sonst nicht für einen Träger desselben Namens nachgewiesen werden kann.“⁸

Für eine solche Unterteilung, mag sie nun in zwei oder mehr Kategorien erfolgen, wird Vergleichsmaterial benötigt. Hier liegt für das Zürich des 13. und 14. Jhs. ein Glücksfall vor, denn zu dieser Zeit kann man es als „Zentrum heraldischer Bemühungen“ charakterisieren.⁹ In großer geographischer Nähe entstand die ZÜRCHER WAPPENROLLE, zudem finden sich mit Wappenmalereien zur Innendekoration, z.B.

1 Zu den Regeln der Heraldik vgl. Drös 1988, S. 130. Vgl. auch Leonhard 1978, S. 128.

2 Vgl. Schwarz 1991, S. 175; vgl. auch Bumke 1976, S. 35. Vgl. auch Václav Filip: Art. „Wappen“. In: LexMA Bd. VIII, Spp. 2031-2034.

3 Vgl. Drös 1988, S. 130, dort auch zur recht verwickelten Überlieferungsgeschichte. Vgl. auch Erich Kleinschmidt: Art. „Konrad von Mure“, in: ²VL Bd. V, Spp. 236-244, hier Spp. 239ff.

4 Vgl. Schwarz 1991, S. 175f.

5 Ausnahmen nennt Drös 1988, S. 130.

6 Bumke 1976, S. 42.

7 Vgl. Bumke 1976, S. 35.

8 Bumke 1976, S. 35f.

9 Schwarz 1991, S. 176.

im Haus „Zum Loch“, weitere hochkarätige und zeitnahe Vergleichszeugnisse direkt vor Ort.¹

Die WAPPENROLLE, um 1335/45 in der Nordschweiz entstanden, inzwischen nur mehr fragmentarisch erhalten, verzeichnet die aufgeführten Wappen in der überwiegenden Anzahl historisch korrekt.² Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Quellen der mittelalterlichen Heraldik hat man sehr früh bemerkt und daraufhin Vergleiche angestellt, deren Ergebnisse sich in Listen fassen lassen, wie die Herausgeber sie selbst präsentieren, ebenso Joachim BUMKE in überarbeiteter Form.³

Klar ist beim Blick auf die Datierungen, dass die ZÜRCHER WAPPENROLLE nicht die Quelle der Wappen in C gewesen sein kann, dennoch ist durchaus von einer gemeinsamen Vorlage auszugehen.⁴

Was die Wappen auf den Deckenbalken des Hauses „Zum Loch“ betrifft, so schätzt BUMKE sie als die „zweitwichtigste[...] Wappensammlung des frühen 14. Jahrhunderts aus dem Bodenseeraum“ ein.⁵ Der Wappenschmuck dort ist vermutlich bis 1306 fertiggestellt worden. In dem halben Jahrhundert zwischen 1300 und 1350 lässt sich generell für die Züricher Oberschicht eine rege Bautätigkeit nachweisen. Immer wieder werden bei Restaurierungsarbeiten an Baudenkmälern dieser Zeit auch Wappenmalereien als Dekorationselemente freigelegt.⁶

Beim Vergleich ergibt sich, dass sich die Wappen, deren Träger entweder prominent genug waren oder eine geographische Nähe zu Zürich aufwiesen, in mehreren Zeugnissen in korrekter Weise finden. Diese Beobachtung kann vor allem für den ersten Teil der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT gemacht werden: Kaiser, Könige, Fürsten und Grafen haben am ehesten eine Chance, mit dem passenden Wappen ausgestattet zu werden.⁷

Damit bieten sich alle, die nicht in diese Gruppe gehören, den Malern als Projektionsflächen an.

„In den Wappengestaltungen, in denen sich, allem Glauben an heraldische Treue und Ernsthaftigkeit zum Trotz, die lebhafteste Erfindungslust abspielt, ist der Namensbezug der wichtigste Anknüpfungspunkt.“⁸

Als mögliche Anregungen neben den Namen dürfen eventuell vorhandene biographische Kenntnisse über den Dichter, sein Werk - sei es in Teilen, sei es im Ganzen - und auch die für ihn geschaffene Miniatur nicht außer Acht gelassen werden. Hinzu kommen noch Verwechslungen mit anderen Wappenträgern sowie die Verwendung falscher heraldischer Symbole.⁹ Hella FRÜHMORGEN-VOSS weist in diesem Zusammenhang auf die Dominanz des Heraldischen als Stilmotor hin, wobei sich besonders der Grundstockmaler auszeichnet. Betroffen sind nicht nur die Ritterbilder vom Typ WACHSMUTS VON KÜNZINGEN, auch die Minneszenen werden in farblicher und formaler Hinsicht bestimmt.¹⁰

Entscheidend ist demnach, dass die Wappen den Malern und Rezipienten von C als richtig erschienen. Ebenso wichtig ist, dass ihnen die Miniaturen als passend und die Texte als dem jeweiligen Autor zuschreibbar anmuteten. Deshalb muss diese Triade immer im Zusammenhang betrachtet werden. Alle Teile der Miniaturen sind wichtig für das Verständnis der „Bilderrätsel“,¹¹ die die Maler der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT aufgegeben haben.

1 Die ZÜRCHER WAPPENROLLE liegt im Faksimile vor, jedes Wappen wird darin einzeln beschrieben unter Heranziehung der bekannten Literatur.

2 Vgl. Drös 1988, S. 143f. (Katalogteil, Exponat E5).

3 Vgl. ZÜRCHER WAPPENROLLE, S. LIVf.; vgl. auch Bumke 1976, S. 31ff.

4 Vgl. Bumke 1976, S. 89, Anm. 157, mit Bezug auf frühere Forschungen von Zangemeister 1892 und Oechelhäuser 1895.

5 Bumke 1976, S. 34.

6 Vgl. Schwarz 1991, S. 179ff.

7 Vgl. S. 182, wo bereits eine analoge Feststellung für die hierarchische Einordnung gemacht werden konnte. Vgl. aber Drös 1988, S. 135. Er kann nachweisen, dass beispielsweise KAISER HEINRICH das abgebildete Adlerwappen selbst noch nicht geführt hat, erst seine Nachfolger verwenden es.

8 Frühmorgen-Voss 1969, S. 100.

9 Vgl. Frühmorgen-Voss 1969, S. 104.

10 Vgl. Frühmorgen-Voss 1969, S. 85.

11 Frühmorgen-Voss 1969, S. 113.

Die Miniatur 305^r: „Der tuginhafte Schriber“

Einer genauen Beschreibung der Miniatur mit Exkursen zu den Themen Gewänder, Farben, Gebäuden und Gegenständen sollen über eine Sichtung vorhandener Interpretationen zum Versuch einer eigenen Deutung unter Einbeziehung des abgebildeten Wappens führen.

DIE PERSONEN UND IHRE BEKLEIDUNG

Die Miniatur ist dem Grundstockmaler zuzuschreiben, kennzeichnend dafür ist bereits der dreistreifige Rahmen. Von außen nach innen weist er die Farben blau, gold und rot auf.¹

Vier Personen männlichen Geschlechts² sind zu sehen. Zwei davon stehen hinter einem roten Tisch, der zeittypisch perspektivisch inkorrekt dargestellt ist, was es dem Betrachter ermöglicht, direkt auf die Tischplatte zu sehen.³ Tischbeine sind nicht zu erkennen, es könnte sich um eine Szene im Freien handeln, wenn der grüne Untergrund Gras andeuten soll.⁴

Das Haar des rechts stehenden Mannes ist bedeutend länger als das seines Nachbarn und er trägt einen Bart, der vermutlich einen Altersunterschied kennzeichnen soll.⁵ Beide tragen eine Kopfbedeckung, die in der Forschungsliteratur als „Bundmütze“ oder „Bundhut“ bezeichnet wird.⁶ Sie besteht aus zwei Teilen, zum einen aus einem steifen Pelzrand, der an ein Barett erinnert, zum anderen aus einem an diesem Rand befestigten farbigen Tuch. Das des rechten Mannes ist zinnoberrot,⁷ während das des linken purpurfarben ist. Bei beiden ist das Tuch innen zusätzlich mit Pelz gefüttert.

Die Männer tragen schlichte Gewänder, links in purpur (passend zum Bundhut), rechts in grün. Hierbei handelt es sich um den mhd. *roc*,⁸ in beiden Fällen vorn mit einer Leiste aus drei bis sechs Knöpfen ausgestattet, um das An- und Auskleiden zu erleichtern. Darunter befindet sich jeweils ein Untergewand, das an den Unterarmen und, zumindest bei dem Mann in grün, auch am Halsausschnitt sichtbar ist. Zum purpurfarbenen *roc* wird ein orangegelbes Untergewand getragen, zum grünen ein rotes, das mit dem Bundhut korrespondiert. Diese Art von Bekleidung, bestehend aus einem Unter- und einem andersfarbigen Obergewand, ist typisch für Männer in den Darstellungen der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT. Als Beispiele sowohl für die einfachere Form als auch die mit Pelz gefütterte mögen folgende Miniaturen dienen

- OTTO VON BOTENLAUBEN (27^r),
- WALTHER VON DER VOGELWEIDE (124^r) und
- GOTTFRIED VON NEIFEN (32^v)

Eine Beinbekleidung ist nicht eindeutig auszumachen, da die Gewänder jeweils bis etwa an die Knö-

1 Vgl. Saurma-Jeltsch 1988, S. 302; vgl. auch Manesse 2001, S. XXV. Holznagel 1995, S. 73, weist weitere Literatur nach.

2 Dagegen Wallner 1908, S. 504, der in der linken stehenden Person eine Frau erkennt, die sich auch in den Miniaturen zu BOPPO (418^r) und HARDEGGER (290^r) fände. Frühmorgen-Voss 1969, S. 98, warnt vor den Schlussfolgerungen Wallners; Siebert-Hotz 1964, S. 313 und Anm. 23 ebd., spricht sich sogar explizit gegen Wallner aus. Schon Oechelhäuser 1895, S. 281, geht von vier Männern aus.

3 Der Verzicht auf eine holzähnliche Farbgebung hat wohl mehr mit der Lust an der Farbigkeit als der Realität zutun. Bemalte Tische setzten sich aus praktischen Gründen weniger durch als solche mit Intarsienarbeiten aus Stein, da sie strapazierfähiger waren, vgl. Schwarz 1970, S. 47.

4 So auch Oechelhäuser 1895, S. 281.

5 Vgl. Hüpper 1993, S. 151.

6 Vgl. Oechelhäuser 1895, S. 397, der die Bezeichnung „Bundmütze“ verwendet und sie beschreibt; vgl. auch Manesse 2001, S. 100 (Beschreibung der Miniatur DES VON SACHSENDORF), dort wird der Hut des Arztes als „Bundhut“ bezeichnet. In anderen Beschreibungen werden die unterschiedlichen Kopfbedeckungen, die sich in der MANESSE finden, allerdings gern einfach als solche subsumiert. Bsp.: Ebd., S. 80, Miniatur des BURGGRAFEN VON LIENZ. Diese Tendenz findet sich auch bei Siebert-Hotz 1964, S. 83f.

7 Die Farbbezeichnungen werden hier ebenso wie in Manesse 2001, S. XXVII, übernommen von Oechelhäuser 1895. Wichtig ist vor allem seine Unterscheidung zwischen „purpurrot“ (einer Art himbeerrot) und „zinnoberrot“ (sattem lackrot).

8 Zu den Bezeichnungen der einzelnen Kleidungsstücke vgl. das Glossar bei Brügggen 1989, Ss. 202-267. Zu beachten ist, dass sie die Termini und Belegstellen in der höfischen Epik untersucht. Zum *roc* vgl. ebd., Ss. 241-244.

chel reichen. Die Schuhe sind schwarz und haben Schnabelform.¹

Rechts im Vordergrund befindet sich eine etwas kleinere Person. Der Mann trägt keine Kopfbedeckung, hat kurze Locken und ist in einen einfachen orangegelben *roc* gekleidet. Eine solch schlichte Bekleidung tragen mit Abstand die meisten männlichen Personen in den Miniaturen. Wie die der beiden anderen Männer stecken auch seine Füße in schwarzen Schnabelschuhen.

Gänzlich anders stellt sich die Kleidung des Sitzenden dar: Auffallend ist der prächtige blaue Mantel, der von den Schultern bis auf den Boden fällt, innen mit Pelz gefüttert und außen im oberen Bereich mit demselben kostbaren Material besetzt ist. Dieser Mantel ist auf der rechten Seite auf der gesamten Länge geöffnet, so dass nur der rechte Arm volle Bewegungsfreiheit hat. Daran wird der zinnoberröte *roc* sichtbar, dessen Ärmelabschluss eng und mit Gold verziert ist, was auch beim Halsausschnitt der Fall ist. Der Mann hat den Mantel so um sich geschlungen, dass er eigentlich geschlossen ist, nur durch die linke Hand, die auf dem entsprechenden Knie platziert ist, wird dem Betrachter der Blick auf das Innenfutter ermöglicht.²

Den Kopf dieser Person bedeckt ein Pelzbaret.³ Die Krempe besteht aus diesem kostbaren Material, während das Scheitelteil in der Farbe dem *roc* entspricht und zusätzlich mit einem goldenen Scheitelknopf verziert ist. Aufgrund der auffälligen Bekleidung wird dieser Mann als die zentrale Figur der Miniatur und mithin als der TUGENDHAFTE SCHREIBER selbst identifiziert.

Damit ist in dieser Miniatur die Mehrzahl der für die Bekleidung von Männern gewählten Gewandformen versammelt.⁴ Es fehlen lediglich der *roc* mit einer Art Kapuze oder mhd. *gugel*,⁵ wie er beispielsweise bei HEINRICH VON VELDEKE (30^r) oder WILHELM VON HEINZENBURG (162^v) Verwendung findet, sowie der mhd. *surkôt*,⁶ ein Überkleid mit großen Armöffnungen, das in der KLINGSOR-Miniatur begegnet wird.

EXKURS: MÄNTEL IN C

Einen *mantel*,⁷ der dem entspricht, der die sitzende Figur umhüllt, tragen weitere Personen in insgesamt acht Miniaturen:

- KÖNIG TYRO VON SCHOTTEN (8^r), der seinen Sohn FRIDEBRANT belehrt,
- DER VON GLIERS (66^v), sinnend mit einem Wachsdyptichon,
- BURKHART VON HOHENFELS (110^r) überreicht seiner Dame einen Brief,
- DER WINSBECKE (213^r) unterweist gleich TYRO seinen Sohn,
- Landgraf Hermann von Thüringen wird in der Miniatur KLINGSORS (219^v) als Richter im Sängereiwettstreit präsentiert,
- der BURGGRAF VON REGENSBURG (318^r) übt die ihm zustehende Gerichtsbarkeit aus,
- KONRAD VON WÜRZBURG (383^r) diktiert einem untergeordneten Schreiber,
- der vornehme Herr, der mit einer Frau das Publikum des SPERVOGELS (415^v) stellt, scheint eine bewertende oder urteilende Geste zu machen.

In ebenfalls acht Miniaturen tragen Personen Mäntel, bei denen sich die Pelzverarbeitung auf das

1 Vgl. Oechelhäuser 1895, S. 396.

2 Vgl. Schwarz 1970, S. 102, der darauf hinweist, dass ursprünglich der Mantel an der rechten Seite zusammengeheftet wurde. Unter dem byzantinischen Einfluss in der Ottonenzeit erhöhte sich allerdings das Gewicht der verwendeten Stoffe, so dass aus Bequemlichkeitsgründen dazu übergegangen wurde, den Mantel mittels eines Fürspans vor der Brust zusammenzuhalten. Im 12. Jh. kamen dann die Schnur- und Tasselmäntel auf. Vgl. dazu auch Kühnel 1992, S. XXXI.

3 Auch diese Form der Kopfbedeckung wird bei Siebert-Hotz 1964, S. 83f. als eine von „verschiedenen barettförmigen Mützen und Hüten“ nicht näher benannt. In Codex Manesse, Miniaturen 2001, finden sich differierende Bezeichnungen: „Pelzbaret“ (Bsp.: HERR GOELI, ebd., S. 183), „barettförmige Pelzhüte“ (Bsp.: BURGGRAF VON LIENZ, ebd., S. 80).

4 Einen Überblick über die Kleidung der Mittelalters mit vielen Literaturhinweisen gibt Kühnel 1992; vgl. auch Schwarz 1970, Ss. 99-109, zu Früh-, Hoch- und Spätmittelalter. Umfassend zu den epischen Beschreibungen von Kleidung Brüggens 1989. Ihr Forschungsüberblick setzt sich mit den wichtigsten Publikationen ausführlich auseinander, ebd., Ss. 26-38.

5 Vgl. Harry Kühnel: Art. „Gugel“. In: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, S. 92f. Vgl. Brüggens 1989, S. 220.

6 Vgl. Gerhard Jaritz: Art. „Surcot“. In: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, S. 257. Vgl. Brüggens 1989, S. 253; vgl. auch ihre Ausführungen zu *suckenie*, ebd., und *kursit*, ebd., S. 230. Allgemein mit Verweisen auf den Bildteil ebd., Ss. 78-81.

7 Vgl. Brüggens 1989, Ss. 81-87 und S. 233. Dabei wird deutlich, dass sich in der höfischen Epik überwiegend der Schnur-/ Tasselmantel findet.

Innenfutter beschränkt:

- RUDOLF VON ROTENBURG (54^r) bekommt einen Kranz von seiner Dame,
- der KÜRENBERGER (63^r) und seine Dame stehen sich mit nicht ausgeführten „unbeschrifteten Streifen“¹ gegenüber,
- die Dame nimmt den Brief BURKHARTS VON HOHENFELS (110^r) entgegen,
- der BURGGRAF VON RIETENBURG (119^v) ist mit Schwert und sich „entrollende[m] Schriftband“² ausstaffiert,
- desgleichen MEINLOH VON SEVELINGEN (120^v),
- die thüringische Landgräfin Sophia sitzt mit ihren Mann dem Sängerwettstreit in der KLINGSOR-Miniatur (219^v) vor,
- NEIDHART (273^r) wird von seinen *dörpern* bedrängt,
- ein Mann scheint dem HARDEGGER (290^r) zuzuhören.

Der Pelzmantel wird also verhältnismäßig selten verwendet, die damit ausgestatteten Personen sollen offenbar als gesellschaftlich höherstehend charakterisiert werden. So tragen weder der SPERVOGEL noch der HARDEGGER selbst einen, wohl aber ihr Publikum. Beide werden bereits durch ihre Namen in die Gruppe der Berufsdichter und damit in die Nähe der Fahrenden gerückt. Die weniger aufwendige Form ist auch Frauen gestattet, so den Damen beim KÜRENBERGER, bei BURKHART VON HOHENFELS und der Landgräfin Sophia. NEIDHART zeichnet sich vermutlich durch sein alter ego *Nithart von Riuwental* aus, das ihn als den *dörpern* durch seine höfischen Verhaltensweisen übergeordnet vorstellt.

Hinzu kommt, dass die Träger der ersten Gruppe entweder als Dichter, Lehrende oder Richter (im weiteren Sinne, so auch als Beurteiler) dargestellt werden. Dies lässt sich auf die zweite Gruppe übertragen, allerdings kommen dort minnesangtypische Szenen (Bsp. Briefübergabe³) hinzu.

Der höhere gesellschaftliche Rang, der sich in der Bekleidung manifestiert, zeigt sich daneben in der sitzenden Position. Bis auf BURKHART VON HOHENFELS sitzen all Mantelträger und demonstrieren auch auf diese Weise ihre standesgemäße Überlegenheit.

Betont werden muss, dass mitnichten der Versuch unternommen werden soll, tatsächliche ständische Einordnungen aufgrund der Bekleidung vorzunehmen. Es kann lediglich festgestellt werden, dass das Bildprogramm auf bestimmte Möglichkeiten zur Kennzeichnung und Charakterisierung der Hauptfigur der jeweiligen Miniatur zurückgreift. Da es sich der Anlage nach um Darstellungen des entsprechenden Sängers handeln soll, muss dieser herausgestellt werden und gegenüber anderen Figuren möglichst deutlich abgegrenzt werden. Der Realitätsmangel des Programms zeigt sich recht offensichtlich bereits in der Zuordnung eines Wappens zu fast jedem Dichter, wobei diese sicherlich in der Mehrheit nicht wappenfähig waren.⁴

DIE FARBEN

Zwischen Gewand und Farbe kann Gisela SIEBERT-HOTZ in ihrer Untersuchung zum „BILD DES MINNESÄNGERS“ einen engen Zusammenhang feststellen, den sie folgendermaßen zu begründen versucht:

„Gewand und Farbe sind in ihrer Bedeutungsaussage nicht zu trennen. Zusammen mit den Farben erhalten die Gewänder eine attributive Funktion, das heißt, sie werden darin einem Stand oder zumindest den in der Darstellung bevorzugten Personen zugeordnet. Da die leuchtenden Buntfarben ursprünglich Privileg der höheren Stände waren, ist ihre Verwendung mit einer Auszeichnung verbunden.“⁵

Dieses Vorrecht des Adels auf bunte Farben lässt sich aus den Kleiderordnungen der Zeit erschließen, die sich nicht nur in der Dichtung (vgl. z.B. die Kleiderkritiken bei NEIDHART), sondern durchaus auch in

1 Holznagel 1995, S. 71. Er versteht darunter das Bildelement im terminologischen Gegensatz zum Signifikat. Zur Forschungsdiskussion vgl. ebd., S. 71 ff. Die ältere Forschung referiert Siebert-Hotz 1964, Ss. 90-96. Hier sollte es sich evt. um ein Schriftband handeln, vgl. dazu Manesse 2001, S. 52.

2 Manesse 2001, S. 85.

3 Bei der Miniatur zu BURKHART VON HOHENFELS handelt es sich wie bei der KLINGSORS um einen Sonderfall, da beide Mantelformen erscheinen.

4 Vgl. auch Siebert-Hotz 1964, S. 82. Sie betont, dass hier der Versuch unternommen wurde, die Dichter als Mitglieder einer überständischen Gruppe der Minnesänger darzustellen.

5 Siebert-Hotz 1964, S. 80f.

der Realität finden.¹ Da die Mäzene dieser Schicht angehören, schlägt sich die Vorliebe für leuchtende Farben auch in der Kunst nieder:

„Die bildende Kunst dieser Zeit kennt nicht den Kolorismus späterer Jahrhunderte; sie arbeitet mit Elementarfarben, mit abgegrenzten und den Zwischentönen feindlichen Farbfächen, mit dem Nebeneinander schreiender Farbkontraste, die Licht aus dem Zusammenhang des Ganzen generieren, anstatt sich einem Licht auszuliefern, das sie in Chiaroscuro einhüllen oder die Farben über die Grenzen der Figur hinaussickern lassen würden. [...]. Die mittelalterliche Miniatur zeigt sehr klar diese Freude an unvermischten Farben, diesen festlichen Sinn für das Nebeneinander lebhafter Farbtöne.“²

Der Schönheitsbegriff des Mittelalters definiert sich in der Hauptsache über „Vollkommenheit, Proportion und Glanz“.³ Und in einer symbolträchtigen Zeit wie dieser verwundert es nicht, dass auch Farben als solche angesehen werden können. Sie gehören

„[...] zur Welt der signifikanten Dinge, deren Zeichencharakter dadurch gegeben ist, daß nicht nur die Worte (voces), sondern auch die mit ihnen gemeinten Dinge (res) bedeutungshaltig sind.“⁴

Gisela SIEBERT-HOTZ weist darauf hin, dass eine schematische Aufstellung der einzelnen Bedeutungen unmöglich ist, ändern sich diese doch mit der Zeit, ergeben sich neu, geraten ältere in Vergessenheit oder werden falsch überliefert.⁵ Von einer expliziten „Farbensprache“ kann also keinesfalls die Rede sein. Dennoch haben sich bis heute diverse Traditionen erhalten, man denke nur an das weiße Kleid der Braut (belegt seit dem Spätmittelalter) oder das Rot des Königsmantels.⁶ Gabriele RAUDSZUS erkennt den Schwerpunkt der (Kleider-)Farbsymbolik im Bereich des christlichen Glaubens und sieht darin den Versuch, ohne Wort und Bild bestimmte Inhalte zu vermitteln, weshalb sie sich mit den Ausdeutungen der Farben im sakralen Bereich beschäftigt.⁷ Als sicher kann demnach angesehen werden, dass die Bedeutungen in starkem Maße auf biblischen Traditionen beruhen und sich dort die ersten Anhaltspunkte zur Auslegung finden.⁸

Da die Farballegorese dann auch in weltliche Bereiche Eingang findet und den Farben hier ebenfalls bestimmte Werte zuordnet, verstärkt sich das Problem der Unfestigkeit der Bedeutungen. So ergeben sich beispielsweise in der rechtlichen Sphäre andere Bedeutungsspektren als in der höfischen.⁹ Wilhelm WACKERNAGEL, der sich bereits in den sechziger Jahren des 19. Jhs. damit auseinandersetzt, muss seine abschließende Sammlung aller aufgedeckten Auslegungen so einleiten:

„Solch eine Zusammenstellung wird auch beides, die beständige Gleichmässigkeit in der Auffassung der einen und den unstäten Wechsel, gelegentlich sogar die Widersprüche in Bezug auf andere Farben, noch viel augenfälliger machen, als bisher das möglich gewesen.“¹⁰

1 Vgl. Brüggem 1989, Ss. 141-144 (zu fiktiven Bekleidungsregeln) und Ss. 144-148 (zur Realgeschichte). Explizit mit dieser Thematik befasst sich Lehmann-Langholz 1985, auf die historischen Kleiderordnungen geht sie Ss. 292-302 mit mehreren umfangreichen Zitaten ein. Vgl. auch Gerhard Jaritz: Art. „Kleiderfarbe“. In: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Ss. 133-136, hier S. 135.

2 Eco 1993, S. 68. Zur Freude an Farben und der Verbindung von Schönheit und Farbe vgl. auch Assunto 1987, S. 101ff. Überblicksartig dazu auch Nixdorff, Müller 1983, Ss. 57-60.

3 Huizinga 1975, S. 392. Als Einführung zum Thema Ästhetik bietet sich sein Kapitel „XIX Ästhetische Empfindung“ (Ss. 392-400) an.

4 Rolf Suntrup: Art. „Farbe, Färber, Farbensymbolik“. In: LexMA Bd. IV, Spp. 285-291, hier Sp. 289.

5 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 81, Anm. 6.

6 Vgl. Nixdorff, Müller 1983, die sich in ihrem vierten Kapitel (Ss. 83-170) mit den Einzelfarben und ihrer Anwendung im Bereich der Kleidung beschäftigen; darin zum weißen Brautkleid Ss. 93-96 und zu Rot als Königsfarbe Ss. 112-115.

7 Vgl. Raudszus 1985, Ss. 220-225. Diesen Schwerpunkt setzen auch Meier, Suntrup 1987.

8 Vgl. Rolf Suntrup: Art. „Farbe, Färber, Farbensymbolik“. In: LexMA Bd. IV, Spp. 285-291, hier Sp. 289.

9 Vgl. sehr kurz mit diversen Beispielen A. Erler: Art. „Farbe“. In: HRG Bd. I, Spp. 1077ff.

10 Wackernagel 1863/64, S. 238.

Beispielhaft lässt sich dies an seiner Auflistung zur Farbe Grün illustrieren. Dabei kann es sich um den ‚Frühling‘ ebenso wie um den ‚Teufel‘ handeln, gleichzeitig können ‚Wasser‘, ‚Propheten‘ oder die ‚aufkeimende Liebe‘ symbolisiert werden.¹

Auch innerhalb der überschaubaren Menge der Miniaturen der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT kann dementsprechend keine ausgearbeitete Farbensprache nachgewiesen werden, wohl aber eine Bevorzugung bestimmter Farben bzw. Farbkombinationen speziell bei der Darstellung der Dichterkleidung. Gisela SIEBERT-HOTZ stellt dafür die Vorrangstellung der Akzentuierungsfarbe rot fest. Auffallend häufig ist die Zusammenstellung von rot und blau, die neben der Kombination von grün und rot, dabei meist purpur, am beliebtesten ist. Es finden sich die unterschiedlichsten Formen, besonders häufig ist es der *surkôt* mit *roc*, so bei REINMAR DEM ALTEN (98^r), DEM VON JOHANNSDORF (179^v) oder MEINLOH VON SEVELINGEN (120^v). Zu unterscheiden ist zwischen

- blauem *roc* mit rotem Mantel/ Übergewand (proportional häufiger von Frauen getragen und damit in der Mehrzahl der Fälle nicht der Kennzeichnung der Dichterfigur in der jeweiligen Miniatur dienend) und
- rotem *roc* mit blauem Mantel/ Übergewand, einer Kombination, die sich doppelt so oft findet.

Der TUGENDHAFTE SCHREIBER trägt einen roten *roc* unter dem blauem Pelzmantel. Dieser Gruppe gehören aus den aufgelisteten „Mantel-Miniaturen“ KÖNIG TYRO VON SCHOTTEN (8^r), DER VON GLIERS (66^v), der Landgraf in der Miniatur KLINGSORS (219^v), KONRAD VON WÜRZBURG (383^r) und der vornehme Herr beim SPERVOGEL (415^v) an. Nur der BURGGRAF VON RIETENBURG (119^v) trägt die andere Zusammenstellung. BURKHART VON HOHENFELS (110^r) und DER WINSBECKE (213^r) fallen heraus, denn sie sind beide mit grünem *roc* und Purpurmantel bekleidet.

Leopold SCHMIDT beschäftigt sich 1963 ausführlich mit dem Farbenpaar rot und blau. Er erkennt sie als Geschlechtsfarben und ordnet deshalb rot der Frau und blau dem Mann zu. Dies ist nachvollziehbar, verwendete man doch noch bis vor kurzem noch rosa und blau zur Kennzeichnung des Geschlechts eines Säuglings. Kombinationen der beiden Farben kann er nur feststellen, wenn etwas Höheres gemeint ist, nämlich das Erheben über die irdische Scheidung in weiblich und männlich. So erklärt er die Darstellungen der Maria im roten Kleid mit blauem Mantel und die Jesu im blauen Rock mit rotem Mantel.² Die Tatsache, dass sich an einem Gürtel des ottonischen Kaiserornats um die Jahrtausendwende sowohl blaue als auch rote Schnüre finden, scheint ihm folgerichtig die übergeordnete Stellung des Kaisertums zu versinnbildlichen.³ Heide MÜLLER kann die byzantinische Tradition aufzeigen, die Purpur sowohl im blau-violetten als auch im roten Ton als imperiale Farben kennt:

„Diese Farbigkeit ging in die Darstellungen des triumphierenden Christus und der Maria als Himmelskönigin ein, wenngleich die ambivalent empfundene rot-blaue Farbe des Purpurs in der christlichen Ikonographie vielfach durch den Farbakkord Rot-Blau ersetzt wurde, der der Darstellung des Göttlichen vorbehalten war und der mittelalterlichen Malerei geradezu als Hoheitsformel galt.“⁴

Verantwortlich sind hier die Bedeutungen Rot = ‚Passion im Sinne von Leiden Christi‘ und Blau = ‚Himmelsfarbe‘.⁵

Es ist allerdings unsicher, inwieweit von den Miniaturenmalern der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT auf solche Traditionen zurückgegriffen wurde. Zu erwägen ist, dass eventuell eine bewusste Umkehrung der Geschlechtsfarben vollzogen wurde, tragen doch die erste Kombination eher Frauen, während die andere Männern häufiger zugeordnet wird. So kann die entsprechende Person gegen die anderen innerhalb der Miniatur abgehoben werden, ohne gleich Parallelen zur ikonographischen Bedeutung der Zusammenstellungen abbilden zu müssen.

1 Vgl. Wackernagel 1863/64, S. 239.

2 Vgl. Schmidt 1963, S. 175.

3 Vgl. Schmidt 1963, S. 175.

4 Nixdorff, Müller 1983, S. 129.

5 So auch Raudszus 1985, S. 222f. Nicht diskutiert werden sollen hier ihre Interpretationsversuche vorgegebener Textstellen. Vgl. zur roten Farbe auch Wackernagel 1863/64, S. 175 und 181. Vgl. umfassend Meier, Suntrup 1987, Ss. 419-478.

DIE GEBÄRDEN

Nicht beachtet wurden bisher die Gebärden der dargestellten Personen in der Miniatur zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER. Abgesehen vom kleineren Diener, der mit dem Ausschütten des Sackes beschäftigt ist, haben alle die Hände frei und gestikulieren.

Jean-Claude SCHMITT verfolgt das Ziel, mittels der Auseinandersetzung mit Gestik „Zugang zum Nervenpunkt des gesellschaftlichen Funktionszusammenhangs“ zu erhalten.¹ Sein Ausgangspunkt ist die Vorstellung von der mittelalterlichen Gesellschaft als strenger Ständehierarchie. Jeder Stand müsse sich gegen die anderen abgrenzen und tue dies auf vielerlei Weise, unter anderem eben mittels der Gestik. Vorausgesetzt wird demnach eine durch und durch ritualisierte Gesellschaft, in der alle Angehörigen aller Gruppen die Gesten-Sprache sämtlicher Gruppen entschlüsseln könnten.²

Probleme ergeben sich für den Forscher der Gegenwart daraus, dass er selbst kein Zeitgenosse ist, ein gemeinsamer Erfahrungshorizont also fehlt und das Verhältnis von Sender und Empfänger deshalb empfindlich gestört wird.³ Zudem ist er mit Sekundärzeugnissen konfrontiert, denn er muss eine Beschreibung nachlesen oder sich mittels der bildenden Künste dem Thema nähern. Die Umsetzung in das jeweilige Medium beruht aber in höchstem Maße auf dem ausführenden Künstler, auf seinen Ambitionen oder auch den ihm gegebenen Vorgaben, so dass sie aus heutiger Perspektive nur unter großen Vorsichtsmaßnahmen zu beurteilen ist.⁴ Diesen Schwierigkeiten steht entgegen, dass durch die künstlerische Interpretation eine höhere Aussageebene erreicht werden kann, die weitere Informationen bereithalten kann. Gerade die Stilisierung erlaubt Schlüsse, wie sich jemand in der dargestellten Zeit und Situation idealerweise zu gebärden hatte. Grundlegend ist in diesem Zusammenhang, dass es bei der Darstellung der Gebärden nicht um die Schaffung dekorativer Elemente geht, sondern Inhalte vermittelt werden sollen und diese schließen dann auch die allgemeine Körperhaltung mit ein.⁵ So kann Gisela SIEBERT-HOTZ feststellen:

„Auch die Gebärde dient der Heraushebung der Einzelgestalt im Bild der Heidelberger Liederhandschrift. Durch ihre bedeutungsmäßig wichtige Verbindung mit Haltung und Anordnung der Figur und durch ihre Bezugnahme auf deren Umwelt wird sie zum ausschlaggebenden Sinnträger der Handlung und damit Schlüsselphänomen zur Bilddeutung überhaupt.“⁶

Martin J. SCHUBERT geht noch weiter in seiner Definition des Gebarens, die er auf mhd. *gebâren* bezogen wissen will. Er subsumiert daher neben den eindeutig zu erkennenden bedeutsamen Gebärden und den normalen Körperbewegungen auch Kleidung und Haartracht sowie den Umgang mit weiteren Objekten.⁷ Gisela SIEBERT-HOTZ präsentiert ein dreiteiliges Kategorisierungsschema, in das sich die einzelnen Gebärden in der mittelalterlichen Kunst einteilen lassen:

- Erscheinung (hierbei geht es um Ausdruck der inneren Haltung),
- Mitteilung (wobei es gilt, beim Betrachter eine Wirkung zu erzielen) und
- Handlung (worunter die Einbettung in die dargestellte Szenerie fällt).⁸

In der Miniatur zum Werk des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS sind die beiden Stehenden dem Sitzenden „mit lebhaften Redegesten“⁹ zugewandt. Der Rechte hat beide Hände erhoben und deutet mit dem Zeigefinger der linken Hand in die Handinnenfläche der rechten. Der Nagel des weisenden Fingers erscheint unnatürlich lang, ob damit jedoch eine besondere Bedeutung zu verbinden ist, bleibt unklar, da sich nichts Vergleichbares in anderen Miniaturen der Handschrift findet. Assoziationen mit typischen Darstellungen wie denen in den Bilderhandschriften des SACHSENSPIEGELS werden dennoch geweckt,

1 Schmitt 1992, S. 21.

2 Vgl. Schmitt 1992, S. 20f.

3 Vgl. Lade-Messerschmied 1993, S. 186.

4 Vgl. Schubert 1991, Ss. 34-39. Er beschäftigt sich mit dem Gebaren in der Literatur und zeigt die Probleme ebd., Ss. 40-53 ausführlich auf.

5 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 98f.

6 Siebert-Hotz 1964, S. 110.

7 Vgl. Schubert 1991, S. 6f.

8 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 97.

9 Siebert-Hotz 1964, S. 313.

wenn darin in Rechtsgebärden wichtige Finger oder auch die ganze Hand unnatürlich vergrößert dargestellt werden, um das richtige Prozedere aufzuzeigen oder wichtige Hinweise zu geben.

Der links stehende Mann deutet mit der geöffneten Hand, wobei der Handteller zum Betrachter zeigt, entweder auf den Tisch oder auf den Sack voller Silbermünzen, den der Diener ausschüttet. Seine rechte Hand ist erhoben und weist - wiederum mit dem Zeigefinger - auf den neben ihm Stehenden. Beider Köpfe sind dem Sitzenden zugewandt, der den Blick zurück gibt. Sein rechter Arm ist erhoben, seine Hand senkrecht nach oben ausgestreckt, dem Betrachter wendet er dabei den Handrücken zu. Mit der Linken stützt er sich auf sein linkes Knie, diese Hand ist zum Teil vom Pelzmantel bedeckt.

Der Diener ist gebeugt von der Last des Sackes und beide Hände sind damit beschäftigt, der großen Menge an Silbermünzen Herr zu werden. Durch seine Haltung erscheint er noch kleiner, mag den drei anderen deshalb nur mehr bis zur Hüfte reichen.

Der Schluss liegt nahe, dass sich die beiden stehenden Männer in einem Gespräch miteinander befinden. Dabei geht es offenbar um den Sitzenden. Dessen Haltung und Gestik wiederum finden sich lediglich beim vornehmen Mann in der Miniatur zum SPERVOGEL (415^v) und dem BURGGRAFEN VON REGENSBURG (318^r), sonst nur mit diversen Abweichungen.¹ Nun ist es schwierig, vom heutigen Standpunkt aus Identität oder Differenz speziell in Bildzeugnissen einwandfrei festzulegen,² doch in diesen drei Fällen ist die Übereinstimmung frappierend. Die ähnlichste Entsprechung findet sich in der Miniatur zu GOTTFRIED VON STRASSBURG (364^r) mit den beiden links außen sitzenden Männern. Da sich hier jedoch alle Köpfe auf der gleichen Höhe finden, weicht der Gesamteindruck dann doch ab.

Die drei Männer, die sich durch die identische Gestik auszeichnen, korrespondieren zudem auch noch durch ihre nahezu identische Bekleidung miteinander. Alle drei sitzen und unterscheiden sich eigentlich lediglich durch ihre Haar- und Barttracht voneinander:

- der TUGENDHAFTE SCHREIBER hat sehr lockiges Haar und trägt keinen Bart;
- der BURGGRAF VON REGENSBURG (318^r) weist einen leichten Bartansatz und nur leicht gelocktes Haar auf,
- eine Frisur, die auch der vornehme Herr beim SPERVOGEL (415^v) trägt, der außerdem über einen Vollbart verfügt.

Fast scheint es, als würden hier die verschiedenen Altersstufen eines Mannes vorgeführt. Offensichtlich wird, dass bestimmte Kombinationen von Gestik, Bekleidung und Haltung, also das, was SCHUBERT als „Gebaren“ definiert, feste Verbindungen darstellten, die dem Maler zur Verfügung standen. Dies verwundert wenig, finden sich doch immer wieder Hinweise innerhalb der mittelhochdeutschen Literatur, dass ein „Gleichklang von Schönheit, Gebärde, Kleidung und Charakter“ angestrebt wird.³

Der Eindruck, die sitzende Person in der Miniatur zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER habe eine (be)urteilende oder gar richtende Funktion, erhärtet sich durch die Betrachtung der beiden anderen Miniaturen, wo eben dies der Fall ist. Da die optischen Übereinstimmungen derart groß sind, läge es nahe, solche auch in der Bildaussage feststellen zu können.

DIE GEGENSTÄNDE

Bevor ein Deutungsversuch für die hier interessierende Miniatur unternommen werden kann, müssen noch die darin dargestellten Gegenstände in den Blick genommen werden.

Lediglich der Diener übt eine eindeutige Tätigkeit aus: Er ist damit beschäftigt, Geldstücke aus einem Sack, der über seiner rechten Schulter liegt, zu schütten. Perspektivisch unklar bleibt, ob sein Ziel der Tisch oder eine der Waagschalen am unteren Bildrand ist.

1 Vgl. ähnliche Gebärden in den Miniaturen zu KONRAD, SCHENK VON LANDECK (205^r, Abt nimmt Kelch entgegen), PFEFFEL (302^r, Frau drückt laut Manesse 2001, S. 202 „Bewunderung - oder zumindest Teilnahme“ aus), GÜNTHER VON DEM FORSTE (314^v, Frau nimmt mit der linken Hand Gefäß entgegen), NIUNE (319^r, Frau unterhält sich mit dem Dichter und hält ein Hündchen im linken Arm), BRUDER WERNER (344^v, das das Publikum bildende Paar zeigt ebenfalls Abweichungen, sei es durch Abspreizen zweier Finger, sei es durch das Ablegen der linken Hand auf dem rechten Knie), MEISTER SIGEHER (410^r, Dame der höfischen Gesellschaft im Hintergrund), WILDER ALEXANDER (412^r, auch hier im oberen Teil, diesmal hängt die linke Hand des Mannes über die Zinnen herab).

2 Vgl. Schmitt 1992, S. 24.

3 Schubert 1991, S. 202. Er bezieht sich auf das „ROLANDSLIED“, den „TRISTAN“ und den „ENEASROMAN“. Vgl. auch Raudszus 1985, Ss. 199-205, die das Trio Kleid-Körper-Charakter untersucht und deren (In)Kongruenz darstellt.

„Die große Waage hat oben an der Gabel eine Öse, mit der sie an einem Haken aufgehängt ist. [...] Die Darstellung der Waage bringt einerseits Details, andererseits nur Schema. Der Balken ist in der Mitte sehr dick und verjüngt sich zum Ende, das in Knöpfen endet. Um diese sind Schnüre der Schalenaufhängung geknüpft; sie sind am Schalenrand von innen durch Löcher nach außen geführt und dann geknotet. Senkrechte Strichpaare in der Mitte jeder Balkenhälfte und an der Stelle des Drehpunktes fallen auf.“¹

Woran genau das Instrument aufgehängt ist, kann nicht festgestellt werden.² Heiko STEUER, der in seine Untersuchung europäischer Waagen- und Gewichtsfunde des 11. bis 13. Jhs. auch deren bildliche Darstellungen miteinbezieht, weist auf die nicht geringe Anzahl von Gleichnissen sowohl im Alten als auch im Neuen Testament und ebenso im Koran hin, die mit der Waage an sich oder dem Vorgang des Wiegens operieren. Als Beispiel sei nur das Abwiegen guter und böser Taten gegeneinander genannt.³

Unklar ist, was die beiden dunklen Flecke auf dem Tisch bedeuten sollen. Sind hier die Gewichte für die Waage dargestellt⁴ oder sind bereits Teile einer Forderung abgewogen worden? Bei der Prägung *al marco* wurden die Silberpfennige aus einer bestimmten Masse Silber geprägt und die Münzen waren deshalb häufig von unterschiedlichem Gewicht, was es sinnvoll machte, sie nicht einzeln abzuzählen, sondern die gesamte Kaufsumme abzuwiegen.⁵

Auch STEUER kann nur spekulieren, was den Sinn der Miniatur angeht. Seiner Meinung nach handelt es sich am ehesten um eine Loskaufszene. Nicht erklärlich bleibt auch ihm, warum der Mann überhaupt gefangen ist. Er schlägt vor, die Fesseln als die der Liebe zu deuten.⁶

Diese Fesseln sind das überraschendste Detail und finden sich an der sitzenden Figur, die scheinbar den Dichter darstellen soll. Er sitzt ehrenvoll auf einer „kasten- oder bankartigen Sitzgelegenheit“, unterhalb seiner Füße eine „podiumartige [...] Zierleiste, die von gotischem Maßwerk durchbrochen ist“.⁷ Die Füße sind an den Gelenken mittels zweier Metallschellen gefesselt. Sie sind durch einen kleinen Ring, der wohl sehr wenig Bewegungsfreiheit gewährt, verbunden. Nur zwei weitere Miniaturen der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT weisen Fesselungen auf, allerdings nicht an den Füßen, sondern an den Händen.⁸ Der Vergleich mit erhaltenen Exemplaren zeigt, dass die Darstellung recht naturgetreu ist.⁹

DEUTUNGSVERSUCHE

Diese Fesseln schildert Adolf VON OECHELHÄUSER 1895 in seiner detaillierten und vollständigen Beschreibung der Miniaturen, die nun nach der Rückkehr der Handschrift in deutschen Besitz endlich problemlos möglich war und weist darauf hin, dass VON DER HAGEN sie offenbar übersehen hatte und deshalb zu folgender Interpretation gekommen war:

„Die Darstellung, welche durchaus keine Beziehung auf die Gedichte hat, ließe sich etwa nur darauf deuten, daß der Schreiber am Hofe des Landgrafen auch zugleich das Amt eines

1 Steuer 1997, S. 405, zur Befestigungsart der Schalen auch ebd., S. 276. Zur Vermutung, es handele sich bei den Strichen am Balken um Ornamente ebd., S. 264. Allgemeine Informationen über die Waage in Antike und Mittelalter bietet Harald Witthöft: Art. „Waage“. In: LexMA Bd. VIII, Spp. 1883-87, dort auch die grundlegende Literatur.

2 Vgl. Steuer 1997, S. 255f. Er führt den Mangel an Details darauf zurück, dass in den meisten Abbildungen der Symbolcharakter der Waage im Mittelpunkt steht, die Vermittlung von historischer Realität damit also gar nicht beabsichtigt ist, vgl. ebd., S. 250. Dazu fügt sich, dass auf optische Schönheit mehr Gewicht gelegt wird als auf Richtigkeit: Gabel und Zunge werden zumeist - so auch hier - nicht korrekt zueinander gestellt, vgl. ebd., S. 262. Oechelhäuser 1895, S. 282, bemängelt die Darstellung deshalb auch als ungeschickt.

3 Vgl. Steuer 1997, S. 405, zur Miniatur „Der Tugendhafte Schriver“. Allgemein zu den bildlichen Darstellungen ebd., Ss. 249-280 und zu den verschiedenen Motiven bes. S. 249f.

4 Vgl. Steuer 1997, S. 405. Er ist sich seiner Interpretation nicht sicher und versieht sie deshalb mit einem Fragezeichen. Oechelhäuser 1895, S. 281, sieht nur diese Möglichkeit.

5 Vgl. Kruse, Stumpf 1998, S. 18. So bereits Gross 1988, S. 99.

6 Vgl. Steuer 1997, S. 405.

7 Beide Zitate Siebert-Hotz 1964, S. 36.

8 Vgl. die Miniaturen zu BRUNO VON HORNBERG (251^r, Dame bindet Mann) und zu HEINRICH VON TETTINGEN (361^r, wird von Rittern gefangen genommen).

9 Vgl. Gross 1988, S. 99 und dazu Exponat C62, ebd., S. 102.

K ä m m e r e r s oder Schatzmeisters verwaltete, in dessen Ausübung er hier erscheint.“¹
[Hervorhebung im Original]

Auf diese Beschreibung muss sich die Forschung zunächst stützen.² Erst etwa zwei Dezennien später kann Karl Hermann FUNKHÄNEL auf eine weitere Bildbeschreibung zurückgreifen und auf Basis dieser, die die Fesseln mit einbezieht, eine neue Deutung anbieten. Er glaubt zu erkennen, dass es bei der dargestellten Szene um den Loskauf eines Gefangenen gehe. Der TUGENDHAFTEN SCHREIBER sei seiner Meinung nach eine der beiden stehenden Personen, während es den Gefesselten zu identifizieren gelte, denn die Miniatur bilde eine historische Tatsache ab.³

FUNKHÄNEL blieb das Gehör versagt, denn auch Adolf VON OECHELHÄUSER bleibt befangen in der Vorstellung, dem Betrachter werde hier die Amtsausübung eines Schatzmeisters oder Kämmerers, eben beim Auswiegen des Geldes, vor Augen geführt. Er bezieht die Fesseln nur insofern ein, als dass er die Frage aufwirft, ob sich ein Brauch finde, „[...] wonach etwa ein Aufsichtsbeamter oder Richter für die Dauer eines derartigen Geldgeschäfts angeschlossen zu werden pflegt.“⁴ Insgesamt beurteilt er die Miniatur als „[...] Durchschnittsleistung ohne besondere Vorzüge und Schwächen.“⁵

Hans FEHR verbindet schließlich beide Interpretationen, indem er in dem Gefangenen den TUGENDHAFTEN SCHREIBER zu erkennen meint. Mitnichten sei demnach hier seine amtliche Tätigkeit abgebildet, sondern die mittlere Person organisiere die Geldübergabe und befriedige damit die Forderung des Herrn rechts:

„Das Bild will den Loskauf eines gefangenen Dichters illustrieren, und zwar in dem Augenblicke, in dem sich die Parteien über die Höhe der Lösungssumme geeinigt haben. Der Gefangene gibt im Redegestus seine Zustimmung zu dem Geschäft.“⁶

Vehement gegen solche biographisch-historischen Deutungsversuche spricht sich Joachim BUMKE aus.⁷

Einen anderen Weg schlägt Richard M. MEYER ein, indem er grundsätzlich davon ausgeht, dass die Illustratoren immer dann, wenn sich kein den Malern zuverlässig erscheinendes Portrait des jeweiligen Dichters erfinden ließ, auf populäres Material zurückgegriffen hätten. Dabei konnte es sich um Partien aus epischen Romanen ebenso handeln wie um individuelle Anekdoten historischer Persönlichkeiten im weitesten Sinne. Letzteres sei der Fall beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER, in dessen Miniatur er das offensichtlich stattfindende Gespräch als Ausfluss des Dialogs zwischen Gawan und Keie versteht, die Fesselung aber wiederum unerwähnt lässt:

„[...] Gawan und Kai disputieren (man beachte des einen dialektische fingerstellung, wie sie etwa die heilige Katharina in späteren darstellungen ihrer disputation zeigt), während ein schiedsrichter, der landgraf, zuhört und ein diener symbolisch die handlung des abwägens vornimmt [...].“⁸

Dagegen stellt sich Anton WALLNER, der seinerseits versucht, die Szene mit dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER als Dichterpersönlichkeit in Zusammenhang zu bringen. Seiner Meinung nach handelt es sich dann entweder um eine „verworrene anspielung auf den Wartburgkrieg“ oder auf sein Lied III,3.⁹

Die neuere Forschung konstatiert lediglich, dass es sich wohl zwar um eine Loskaufszene handle, diese jedoch eher unter allegorisch-metaphorischem Aspekt im Sinne der Minnetopik zu interpretieren

1 HMS IV, S. 465.

2 Vgl. Funkhänel 1855/56, S. 204f.

3 Vgl. Funkhänel 1857-59. Als mögliche Kandidaten erwägt er Hermann I. selbst, Graf Hermann von Orlamünde (allerdings hatte dieser evt. selbst die Gelegenheit, sich durch Flucht der Notwendigkeit einer Lösegeldverhandlung zu entziehen), Graf Friedrich von Beichlingen, den Grafen von Stolberg oder auch den weniger bedeutenden Herrn von Salza, diese Transaktion hätte dann unter Hermanns I. Sohn Ludwig stattgefunden.

4 Vgl. Oechelhäuser 1895, S. 281f., Zitat S. 282.

5 Oechelhäuser 1895, S. 282.

6 Fehr 1923, S. 157.

7 Vgl. Bumke 1976, S. 30. Gegen einen biographischen Ansatz wendet sich auch Siebert-Hotz 1964, S. 114f.

8 Meyer 1900, S. 202.

9 Wallner 1908, S. 504.

sei.¹ Nur Gisela SIEBERT-HOTZ erscheint die Szenerie „[r]ätselhaft“, neutral beschreibt sie den gefesselten Dichter, „während zwei hinter einem Tisch stehende bürgerliche Herren mit lebhaften Redegesten ihm zugewandt sind.“ Die Waage selbst findet keine Erwähnung bei ihr, wohl aber die Tätigkeit des Geldwiegens durch den Mann im Vordergrund.² Eine Interpretation fehlt damit.

Festzuhalten ist, dass es sich um die Darstellung eines Gefangenen handelt und in der Verbindung mit dem den Geldsack leerenden Diener ist eine Lösegeldverhandlung plausibel. Die linke Person ist durch verschiedene Attribute ausgezeichnet: Der pelzgefütterte Mantel und der barettförmige Hut deuten eine herausgehobene Stellung an.³ Vor dem Hintergrund der Darstellungsprinzipien in C liegt die Vermutung nahe, dass diese den Dichter darstellen könnte, sofern das in diesem Fall tatsächlich bezweckt wurde. Eindeutig unternimmt das Bildprogramm hier nicht den Versuch, den Namen Der tuginhafte Schreiber als Basis der Darstellung zu nutzen. Vorstellbar wäre dann eine Kanzleiszene oder eine ähnliche Abbildung schreibender Tätigkeit samt der entsprechenden Gegenstände, wie sie für die Miniatur RUDOLFS DES SCHREIBERS (362^r) entworfen wurde. Daraus muss der Schluss gezogen werden, dass die Miniatur entweder in Relation zu seiner Rolle als Dichter und/ oder zu seinem Werk steht,⁴ aus der zeitgenössischen Literatur inspiriert ist, eine Legende aufgreift oder hier tatsächlich lediglich willkürliche Auswahl vorliegt.

DAS WAPPEN UND DIE HELMZIER

Vielleicht können Wappen und Helmzier, die das obere Bilddrittel beherrschen, hier Hilfestellung leisten.

Links ist der Schild zu sehen, das Feld ist silbern, die rote Vorzeichnung inzwischen wieder erkennbar. Im Feld stehen drei (2:1) nach rechts gerichtete Blumen, dabei sind die Blüten rot und die Kelche blau. Blau ist auch ein Blättchen, das jeden der drei Stängel schmückt. Die gleichen Blumen, jedoch nur aus Kelchen und Blüten bestehend, zehn an der Zahl, zieren den typischen Topfhelm rechts daneben. Dieser ist goldfarben, mit zwei Sehschlitzen und einigen Atemlöchern rechts und links der Nasenschiene versehen. Als Kleinod dienen silberne Büffelhörner,⁵ auf denen die Blumen symmetrisch angeordnet sind. Die kurze Helmdecke läuft in zwei Bändern aus und zeigt damit wie schon der einfache dreistreifige Rahmen die Zugehörigkeit dieser Miniatur zum Grundstock.

In der Forschungsliteratur finden sich nur zurückhaltende Interpretationsversuche und sofern das Wappen überhaupt erwähnt wird,⁶ beschränkt man sich auf die Beschreibung.⁷ Hella FRÜHMORGEN-VOSS ordnet das Wappen des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS im weitesten Sinne unter denen ein, die durch den Namen des Trägers inspiriert wurden. Ihrer Meinung nach handele es sich um Lilien, die als Symbol der Tugend zu verstehen seien und so den Bogen zum Namen hin schlügen.⁸ Die Verbindung zwischen Lilien und Tugend sei unbestritten, problematisch ist im vorliegenden Zusammenhang jedoch, dass dies im heraldischen Sinne keine Lilien sind.⁹ Erschwerend kommt hinzu, dass die Lilie innerhalb der mittelalterlichen Pflanzensymbolik vor allem deshalb Eigenschaften wie ‚Jungfräulichkeit‘ (deshalb in der christlichen Symbolik die Verbindung mit Maria), ‚Reinheit des Herzens‘ oder eben ‚Tugendschönheit‘ versinnbildlicht, weil sie untrennbar mit der Farbe weiß verquickt ist.¹⁰

1 Vgl. dazu Frühmorgen-Voss 1969, S. 103. Vgl. auch Manesse 2001, S. 207.

2 Siebert-Hotz 1964, S. 313.

3 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 81, zum Mantel und S. 84, zur Kopfbedeckung. Sammelt man die von ihr den einzelnen Attributen zugeordneten Bedeutungen, so müsste es sich hier um einen alten Richter handeln, womit die Fußfesseln allerdings nicht erklärt sind.

4 Vgl. dazu auch Fischer 1996, S. 48f., wo sie, basierend auf einem ungedruckten Vortrag Michael Curschmanns, von einer Komplementarität von Bild und Text für die MANESSISCHE LIEDERHANDSCHRIFT ausgeht. Bilder drücken etwas anders oder sogar ganz anderes aus als Worte. Diesen Vorteil nutzen die Sammelhandschriften, die die Verbindung von Text und Dichterminiatur kreieren. Siebert-Hotz 1964, S. 23, versteht die Miniaturen ganz ähnlich als „[...] Spiegel der Dichtung in den anderen Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei.“

5 Vgl. Manesse 2001, S. 207. Sowohl Helm als auch Schild sind inzwischen allerdings schwarz angelaufen.

6 Vgl. z.B. Siebert-Hotz 1964, die die Wappen in ihrer Untersuchung gänzlich ausklammert.

7 So Zangemeister 1892, S. 19; Oechelhäuser 1895, S. 281; Manesse 2001, S. 206.

8 Vgl. Frühmorgen-Voss 1969, S. 100.

9 Vgl. das Stichwort „Lilie, heraldische“. In: Lexikon der Heraldik.

10 Hierzu genügt bereits ein Blick in Rüdiger Krohn: Art. „Lilie“. In: Swb Mediävistik, S. 485. Vgl. ausführlicher

Prosaischer ist hier Ewald M. VETTER, wenn er hier „Glockenblumenheraldik“ konstatiert.¹ Dieselbe Blume zierte das Wappen BRUDER WERNHERS (344^v), jedoch realistischer ausgeführt, auch was die Farbkombination angeht. Dessen Helm zieren drei goldene Blütenstände. Einem Vergleich miteinander entziehen sich die beiden Zeichen somit.

MÖGLICHE QUELLEN

Die Frage nach der Herkunft des Wappens und dem Grund seiner Zuordnung zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER ist damit also bisher nicht beantwortet.

Die Illustratoren standen bei diesem Dichter vor einem Problem, denn sein wahrer Name war ihnen offenbar nicht bekannt, sonst wäre er doch aller Wahrscheinlichkeit nach in der Namenszeile angegeben worden. Dies verwehrte ihnen die Möglichkeit, sich um das (sofern überhaupt vorhandene) zugehörige Wappen zu bemühen.

Hier muss also die den Malern zugeschriebene Phantasie ins Spiel kommen, um einen anderen Weg zur Kreation eines Wappens für den TUGENDHAFTEN SCHREIBER einzuschlagen. Die These von der Schaffung nach dem Namen, die FRÜHMORGEN-VOSS postuliert, scheint unergiebig. Das Werk gibt in dieser Hinsicht wenig her. Denkbar wäre ein Bezug auf Naturbilder innerhalb der Lieder, die jedoch rar gesät sind und nicht recht zum Wappen passen wollen. Auch eine Darstellung als Lehrer wäre plausibel, da der Dichter diese Position in seinen Texten gern einnimmt. Stattdessen könnte eine „Verwechslung“ im weiteren Sinne stattgefunden haben, nämlich die Zuordnung eines gänzlich anderen, den Malern aber bekannten Wappens.

Die Suche nach zeitgenössischen Wappen als Vergleichsmaterial hat schon früher zur ZÜRCHER WAPPENROLLE geführt, in der sich dann auch Übereinstimmungen mit der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT fanden.² So gibt es zum einen Wappen, die in beiden Quellen unter demselben Namen verzeichnet sind, zum anderen solche, die zwar unter verschiedenen Namen stehen, aber wohl dieselbe Familie meinen. BUMKE versucht, um den Quellenwert der ZÜRCHER WAPPENROLLE für die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT zu ermitteln, folgende These zu verifizieren:

„Man müßte aber Übereinstimmungen gerade bei den schwer zugänglichen, weithin unbekannten Familienwappen erwarten, wenn die C-Maler (bzw. die Wappen-Maler der Vorlagen von C) speziell aus dem Quellenmaterial der ZWR geschöpft hätten. Es muß allerdings in Rechnung gesetzt werden, daß viele Minnesänger keine unmittelbare Entsprechung in ZWR finden und daß umgekehrt die vielen kleinen Familien, deren Wappen in ZWR vertreten sind, nicht unter den Minnesängern vorkommen. Bei dieser Sachlage kommt den Wappengleichungen, denen keine Namengleichung entspricht, besondere Bedeutung zu [...].“³

Für den TUGENDHAFTEN SCHREIBER findet sich erwartungsgemäß keine vollständige Übereinstimmung, doch fällt ein Wappen auf, das als Basis gedient haben könnte: das der Familie von Zezikoven.⁴ Es zeigt auf rotem Grund, aus einem gelben Dreieck wachsend, einen grünen Zweig mit drei gelbkelchigen weißen Lilien. Als Helmzier dienen zwei schwarze Büffelhörner mit je drei weißen Lilien, die man auch als Gleven blasoniert. Die Wappenträger können mehrfach als Dienstmänner der Grafen von Toggenburg nachgewiesen werden,⁵ wobei es sich bei dem 1214 bezeugenden *Uolricus de Cecinchouin plebanus Lömeissae* um ULRICH VON ZATZIKHOVEN handeln könnte, der sich in der Handschrift W als Dichter des „LANZELET“ selbst nennt.⁶

Wackernagel 1863-64, bes. Ss. 208-219.

1 Vetter 1988a, S. 155.

2 Zur Forschungsgeschichte zusammenfassend Bumke 1976, S. 31 und S. 89, Anm. 157.

3 Bumke 1976, S. 32f. Bumke kürzt die ZÜRCHER WAPPENROLLE als ZWR ab.

4 Vgl. ZÜRCHER WAPPENROLLE, Tafel XIV, Nr. 261 (alt 422). Erläuterungen finden sich ebd., S. 107.

5 Merz, Hegi weisen in ihren Erläuterungen zu ihrer Edition der Wappenrolle Belege aus den Jahren 1214, 1260, 1270, 1272 und 1286 nach (ZÜRCHER WAPPENROLLE, S. 107). Zellmann 1996, S. 30, kennt Belege aus den Jahren 1214, 1228, 1266 und 1286, wobei sie sich auf J.A. Pupikofer, Geschichte des Thurgaus I-II. 2. Auflage Frauenfeld 1886-1889, hier I., Beil. 4,8,19 bezieht (ebd., Anm. 76). Ihr geht es um den Nachweis von Epponen.

6 Zur Überlieferung vgl. Isolde Neugart: Art. „Ulrich von Zatzikhoven“. In: ²VL Bd. X, Spp. 61-68, hier Spp. 61f. Die Identifizierung des Dichters ist bisher nicht zweifelsfrei erfolgt, vgl. zur Diskussion und den verschiedenen Positionen Zellmann 1996, Ss. 30-37.

Die Toggenburger, alter thurgauischer Adel, wiederum gehören zum sogenannten „Züricher Kreis“ um die Familie Manesse.¹ Ob sie tatsächlich nach dem Tode der beiden maßgeblich beteiligten Manesses die Sammelhandschrift als Mäzene weiter förderten, mag dahingestellt bleiben,² mit KRAFT VON TOGGENBURG haben sie einen Minnesänger in den eigenen Reihen aufzuweisen, was ein gesteigertes Interesse an der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT erklärt und eine Verbindung zu ULRICH VON ZATZIKHOVEN ist vor diesem Hintergrund durchaus im Bereich des Möglichen. Dass den Malern der „LANZELET“ bekannt war, hat SALOWSKY mit der Miniatur ALRAMS VON GRESTEN bereits nachgewiesen, die sich auf Bl. 311^r befindet, nur durch das Werk STEINMARS von dem des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS getrennt. Beide Miniaturen stammen vom Grundstockmaler.

Diese enge Verbindung könnte die These erhärten, problematisch bleibt jedoch die Farbkombination, die so nicht der im Zezikoven-Wappen entspricht. Hier kann auf BUMKES Feststellung zurückgegriffen werden, auch Dichtersagen hätten den Miniaturenmalern als Grundlage gedient. Die Rolle im gleichfalls in C überlieferten „FÜRSTENLOB“ des „WARTBURGKRIEGES“ als Lobsänger des thüringischen Landgrafen könnte dann den Ausschlag für die Wahl der Farbentrias rot-blau-silber gegeben haben:

„Der Lantgrâv ûz Düringen
[...]
[...] fuorte ein wâpencleit geslaht
und einen schilt von lāsûr blâ.
darûz sach man glenzieren dâ
einen lōuwen vîentlich.
der het darîn gestreckt sich
vil gar nâch sîme rehte;
rôt und wîz strîfehte
was er von hermîn und von keln.“ („TUNIER VON NANTES“, Vv. 474-485)

KONRAD VON WÜRZBURG beschreibt zunächst das landgräfliche Wappen seit 1179³ und wenig später die zugehörige Helmzier:

„Sîn helm war mit zwein hornen
gezieret wol in fürsten wîs,
diu lûhten beide silbergrîs,
und hæten schône sich gebogen.
ûz in geslozzen und gezogen
von golde löuber wâren,
diu glast der heide bâren
rîlichen unde schône
und mit ir clanges dône
gefröuten manger muoter kint:
Sô sich geruorte ein cleiner wint,
sô clungen si ze prîse
in manger hande wîse.“ („TURNIER VON NANTES“, Vv. 488-500)

Wie die von Zezikoven tragen die Landgrafen Büffelhörner, an denen goldene Blätter klingeln. Aus den goldenen werden später grüne (Linden)Blätter, jedes Horn ist dann mit je fünf Zweigen besteckt.⁴ Der Schild der thüringischen Landgrafen hätte demnach den Malern der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT die Farben rot und blau zur Verfügung gestellt, das Silber der Hörner wäre ebenfalls übernommen worden und fände sich darüber hinaus als Grundfarbe des Schildes in der Miniatur wieder.⁵

1 Vgl. zu den Toggenburgern Renk 1974, Ss. 65-71.

2 Vgl. Manesse 2001, S. XXXIII.

3 Vgl. zum Wappen z.B. Mägdefrau 1994, S. 151. Vgl. auch die nahezu parallele Beschreibung HERBORTS VON FRITZLAR in seinem „LIET VON TROIE“, Vv. 1325-34.

4 Vgl. Deutsche Wappenrolle, S. 34.

5 Nicht unterschlagen werden soll an dieser Stelle das Wappen Weißensees, des von Schneidewind lokalisierten Heimortes des Kanzlisten Heinrich. Über einem Fisch im Schildfuß ist der landgräfliche Helm zu sehen. Vgl. Siebmacher 1885, S. 116, Abb. Tafel 147. Weißensee verfügt über zwei Wappen, das zweite zeigt nur den Fisch

Stellte der Maler tatsächlich die Verknüpfung TUGENDHAFTER SCHREIBER - Landgrafen von Thüringen mithilfe des Bindeglieds „WARTBURGKRIEG“ her und schöpfte daraus in Kombination mit dem Zezikoven-Zeichen seine Inspiration für das vom Bildprogramm geforderte Wappen samt Helmzier, so läge hier ein Wappen vor, das in seinen Augen als „richtig“ zu definieren wäre, obwohl es nie existierte.

Musste der Maler bereits bei Wappen und Helmzier auf externe Quellen zurückgreifen, so erschien ihm dies wohl auch nötig bei der Anlage der Miniatur. Da Name und zugeschriebene Texte keinen lohnenswerten Zugriffspunkt boten und der mit dem Dichter verbundene „WARTBURGKRIEG“-Stoff in einer anderen Miniatur dargestellt wurde, musste ein anderer Weg gegangen werden.

Vor diesem Hintergrund rückt eine Verbindung der in der Miniatur dargestellten Szene zum „LANZELET“ in den Bereich des Möglichen, vor allem bei der Heranziehung des Epilogs, in dem die Entstehungsgeschichte des Romans geschildert wird. Demnach war „daz welsche buoch von Lanzelete“ („LANZELET“, V. 9340)¹ von einem englischen Literaturfreund namens „Hûc von Morville“ („LANZELET“, V. 9338) mitgebracht worden, als dieser sich im Zuge der Verhandlungen um die Freilassung von Richard Löwenherz wohl 1194 als Geisel stellen musste.

Ein derartiger Loskauf eines Gefangenen scheint in der Miniatur zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER dargestellt zu werden. Dazu passt auch die Charakterisierung des gefesselten Mannes als reich (aufgrund des Mantels) und mit Machtbefugnissen ausgestattet (Richtergeste), denn selbst bei den Geiseln soll es sich laut des Epilogs um

„[...] edel herren,
[...]
an gebürte harte grôz [...]“ („LANZELET“, Vv. 9331ff.)

gehandelt haben.

Ist also möglicherweise nach dem Bild ALRAMS VON GREYSTEN eine zweite Miniatur dem Einfluss des „LANZELET“ zu verdanken und sind als Quellen für Wappen und Helmzier tatsächlich jene der Zezikovener und der thüringischen Landgrafen herangezogen worden, kann anhand der Miniatur zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER erschlossen werden, wie komplex sich die bildliche Umsetzung gestalten konnte. Vielleicht könnten unter diesen Vorzeichen auch für andere bisher ungeklärte Miniaturen Erkenntnisse gewonnen werden.

Die Miniatur 219^v: „Klingsor vō vngerlant“

Diese Miniatur leitet die C-Variante des „WARTBURGKIEGES“ ein, die Klingsor von Ungarn, einem der Protagonisten im „RÄTSELSPIEL“, zugeschrieben wird. Der Zauberer Clinschor ist bekannt aus dem „PARZIVAL“ WOLFRAMS, dort wird er vorgestellt als unteritalienischer Herzog aus Caps („PARZIVAL“, V. 656,19) und Nachkomme des Zauberers Virgilius von Neapel,² der seinen Ehebruch mit Iblis als „kapûn“ („PARZIVAL“, V. 657,8) büßen muss. Verbittert, von der Welt zurückgezogen, lebt er nun auf *Schastel marveille* und hält sich eine große Zahl von Gefangenen, vorrangig Damen der Artusgesellschaft.

Wie also schon VERGIL verändert sich auch die von WOLFRAM im Gegensatz zu CHRÉTIEN ausführlich charakterisierte Figur selbst. Klingsor tritt im „WARTBURGKRIEG“ auf und soll Heinrich von Ofterdingen helfen, ist nun aus Ungarn und verfügt über Kenntnisse, die seinem *alter ego* fern lagen. Er wird die Geburt der heiligen Elisabeth vorhersagen und später zu den 12 Alten Meistern zählen, da man ihm den Schwarzen Ton zuschreibt, der in Teilen des „WARTBURGKRIEGES“ genutzt wird.³

über einem sechseckigen Stern, vgl. ebd. Die Verbindung zu den Landgrafen liegt auf der Hand, handelte es sich doch bei der Burg Weißensee um eine ludowingische Baumaßnahme.

- 1 Die Informationen zur Entstehungsgeschichte finden sich im „LANZELET“, Vv. 9322-9349. Vgl. Zellmann 1996, Ss. 23-26, zum Versuch, einen realen Morville ausfindig zu machen.
- 2 Vergil hat hier bereits seine Umformung vom Dichter der „AENEIS“ über den „Wundertäter der Stadt Neapel [...] zum Propheten, Zauberer und Teufelsbündler“ durchgemacht und scheint deshalb ein geeigneter Vater für Clinschor zu sein. Wolf 1967, S. 6.
- 3 Vgl. zur Übersicht Burkhart Wachinger: Art. „Klingsor“. In: ²VL Bd. IV, Spp. 1220f. Ausführlicher Wolf 1967,

OECHELHÄUSER glaubt, dass die Wahl KLINGSORS als Dichter des „WARTBURGKRIEGES“ in der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT als „Verlegenheitslösung“ bezeichnet werden kann, da kein Autor bekannt gewesen sei. Man habe aus diesem Grunde einen der Teilnehmer ausgewählt, der nicht bereits mit einem Werk in der Sammelhandschrift vertreten war.¹

Auch diese Miniatur ist dem Grundstockmaler zuzuweisen, der dreistreifige Rahmen in rot-gold-blau ist wiederum kennzeichnendes Merkmal.

Die Besonderheit dieser Miniatur liegt in der Zweigeteiltheit. Ein horizontaler grüner Balken separiert den vorhandenen Raum in zwei annähernd gleich große Partien (die obere ist etwas kleiner als die untere). Lediglich eine weitere Abbildung in dieser Art findet sich in der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT, sie illustriert das Werk HADLAUBS (371^v), dort allerdings scheidet der Trennbalken zwei tatsächlich unterschiedliche Szenen, die aus den Liedern HADLAUBS ihre Anregung ziehen. Vermutet wird, dass die HADLAUB-Miniatur deshalb so außergewöhnlich gestaltet ist, weil der Dichter in engem Zusammenhang mit der Entstehung der Sammelhandschrift stand. Diese These wird durch die von allen anderen abweichende prächtige Eingangsinitiale zu seinem Werk gestützt.²

DAS LANDGRAFENPAAR

Die Klingsor-Miniatur dagegen zeigt zwei Blickwinkel derselben Szene.³

In der oberen Hälfte ist zunächst ein Herrscherpaar zu erkennen. Hilfestellung zur Identifizierung leisten in beiden Abbildungsteilen Bei- bzw. Überschriften. Hier links „Dú lantgrevin vō Dúringē“, und rechts ihr Mann, der „Lantgrave h^{ss} mā von Dúringen“. Beide sind repräsentativ gekleidet in den bekannten pelzgefütterten Mänteln über mit Goldborten geschmückten schlichten Gewändern. Hermann trägt die rot-blaue Zusammenstellung entsprechend der des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS; sein Pelzbaret, wie es auch jener trägt, hat ein weißes Scheitelstück, ein Zierknopf ist dagegen nicht zu erkennen. Im Gegensatz zum *mantel* dort ist der Hermanns mit breiten Goldkanten verziert und damit wohl als noch kostbarer anzusehen.

Seine Gattin ist dem Betrachter gleichfalls frontal zugewandt. Ihr pelzgefütterter Mantel, mit ebenso breiten Goldkanten gefasst, ist außen purpurfarben, ihr Untergewand grün, damit trägt sie die zweithäufigste Farbkombination bei den Bekleidungen in C. Ihr Mantel ist keiner der beliebten Tasselmäntel, sondern er liegt offen auf den Schultern auf. Der ihres Mannes ist wie gewohnt an der rechten Schulter geschlossen, so dass nur der rechte Arm vollständig sichtbar ist.

Die Landgräfin hat den üppigen Stoff des Umhangs über ihren Knien gerafft, nur über den unsichtbaren Fußspitzen blitzt noch der grüne *roc* auf. Hermann trägt schwarze Schnabelschuhe, man kann sie deutlich unter dem etwas kürzeren Gewand erkennen.

Sophia trägt ein *gebende*,⁴ an den Schläfen ebenso wie unterhalb des Kopfschmuckes werden die für alle Frauen in der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT typischen blonden Locken sichtbar. Sie umfließen sie bis etwa in Taillenhöhe. Wie es sich in C nur im Herrscherbild findet,⁵ sitzt das Landgrafenpaar zentriert auf einer breiten Bank. Wie beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER handelt es sich um eine einem Podium vergleichbare Sitzgelegenheit.

Hermann hält in seiner linken Hand das Schwert als Zeichen der adligen Gerichtshoheit, das in der Funktion als Richtschwert aufrecht gehalten wird.⁶ Ganz offensichtlich soll er als Schiedsrichter im

zum Meistergesang bes. S. 17ff. Er folgt Klingsors Weg durch die deutsche Literaturgeschichte bis in die Meistersingerzeit. Zur Lokalisierung in Ungarn/ Siebenbürgen verweist er auf die Einschätzung dieser Gegend als „Märchen- und Wunderland“, ebd., S. 17. Vgl. auch Wolf 1973, S. 521. Er sieht zudem einen Zusammenhang zwischen der neuen Heimat Klingsors und seiner Prophezeiung Elisabeth betreffend. Einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der literarischen Gestalt Klingsor unternimmt auch Krohn 1993, Ss. 93-106.

1 Vgl. Oechelhäuser 1895, S. 232.

2 Vgl. Fischer 1996, Ss. 46-54.

3 Vgl. Holznagel 1995, S. 147. Er betont hierbei den Unterschied zur HADLAUB-Miniatur.

4 Vgl. Brüggem 1989, S. 216ff. Die verschiedenartigen Beispiele zeigen die Weite des Begriffs. Vgl. auch ebd., S. 95ff., mit Verweisen auf den Bildteil.

5 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 65 und Anm. 23 ebd.

6 Vgl. zur Haltung Siebert-Hotz 1964, S. 205; zur älteren Forschung ebd., Ss. 85-89. Zum Schwert als Zeichen der Gerichtsbarkeit vgl. Manesse 2001, S. 85, dort zur Miniatur des BURGGRAFEN VON RIETENBURG, der bereits im Zusammenhang mit der SCHREIBER-Miniatur von Interesse war. Dazu auch Hüpper 1993, S. 160. Sie beklagt, dass sich gerade bei den Schwertdarstellungen ein Forschungsdesiderat eröffnet. Für Oechelhäuser 1895, S. 230, hält Hermann das Schwert wie ein Zepter, woraus er allerdings keine weiteren Schlüsse zieht.

Sängerwettstreit präsentiert werden.¹

Seine rechte Hand ist erhoben und abgespreizt, die Handfläche dabei dem Betrachter zugewandt. Sein Blick ruht auf Sophia, seine stark nach links verschobenen Pupillen dokumentieren dies. Ihr Blick dagegen scheint zu schwanken zwischen dem Betrachter und ihrem Gatten. Ihre rechte Hand ist ebenso erhoben, allerdings weniger hoch, direkt vor dem Körper und dadurch stärker abgewinkelt. Gisela SIEBERT-HOTZ sieht darin ein typisches Beispiel für die „objektive[.] Darstellung“ von Damen, die „an der Handlung nicht unmittelbar beteiligt sind.“²

DIE WETTSTREITER

Die untere Hälfte der Miniatur zeigt sieben Männer, die durch ihre Gestik einen unruhigen Eindruck vermitteln, der noch verstärkt wird durch die mangels ausreichendem Raum praktizierte „Quetschung“ der Beteiligten. Ein zweiter Titulus ist hier entsprechend umfangreicher als der obere, er erstreckt sich unterhalb des Trennbalkens mit der ersten Reihe über die gesamte Breite:

„hie kriegēt mit fange · h^s walth^s vō d^s vogilweide · h^s wolfram von Eſchilbach ·
h^s Reiman der Alte · der tugenthafte Schriber · heinrich vō Ofterungē
vñ klingeſor von vngerlant ·“

Die beiden anderen Zeilen müssen kürzer gehalten werden, damit nicht die Hand eines der Abgebildeten mit Buchstaben überschrieben wird, auch eine Lücke vor „Eſchilbach“ zeugt von diesem Bemühen. Sechs Namen werden genannt, Biterolfs fehlt. Ins Bild wurde er jedoch wohl mit aufgenommen, da sieben Männer zu zählen sind.

Offenbar sitzen alle Beteiligten, dies ist dem Faltenwurf und der Beinanordnung zu entnehmen. Die Sitzgelegenheit selbst, es wird sich vermutlich um eine Bank handeln, ist nicht zu sehen.

Einer der Männer bildet das Zentrum der Gruppe, die anderen sind ihm in zwei Dreiergruppen rechts und links beigeordnet. Er sieht den Betrachter genau an, trägt einen grünen *roc* und ein zinnoberrotes „Ärmelkleid“.³ Wie bei allen Streitern ist seine Kleidung mit Goldborten geschmückt. Als Kopfbedeckung ist ihm ein Pelzbarett wie das Hermanns beigegeben. Ein solches trägt auch der Zweite von links. Während bei jenen beiden das Scheitelteil unsichtbar ist, ist das des zweiten Mannes von rechts leuchtend rot. Es ist sichtbar, weil er seinem Nebenmann den Kopf zuwendet.

Außer der Figur im Zentrum trägt nur noch die unmittelbar rechts neben ihm eine zweiteilige Bekleidung aus einem orangegelben *roc* mit blauem *surkôt*. Die anderen sind in einfache Gewänder gehüllt: Ganz rechts in grün, daneben purpur, links neben dem mittleren Mann wiederum grün, daneben purpur. Nur der Mann ganz links außen hat noch ein orangegelbes Untergewand an, zumindest sieht man es an seinen Unterarmen. Die Farbfolge blau/ orangegelb, purpur, grün wiederholt sich also, unterbrochen durch die mittlere Figur, auf beiden Seiten.

Alle Männer tragen schwarze Schnabelschuhe, die Gewänder lassen den Blick auf die Knöchel frei. Ihre Haare sind lockig, nur der Mittlere hat einen Vollbart, außerdem fällt der zweite von rechts durch graue Locken und einen gleichfarbigen Bart auf.

Zwei der Männer haben ihre Köpfe mit Bundhüten bedeckt, ganz rechts ist das Tuch rot, bei dem im blauen *surkôt* diesem entsprechend blau. Nachdem bereits bei der Anordnung der Gewandfarben eine Symmetrie festgestellt werden konnte, zeigt sich eine solche auch beim Kopfschmuck. Die Figuren auf den Positionen zwei, vier und sechs (von links gezählt) tragen Pelzbarette, bei denen auf eins und drei wurde auf eine Kopfbedeckung verzichtet, während die auf fünf und sieben Bundhüte aufhaben. Damit tragen niemals zwei nebeneinander sitzende Personen die gleiche Kopfbedeckung. Als Fixpunkte finden sich die Barette, die jeweils abwechselnd mit den beiden anderen Möglichkeiten auftreten, auf der rechten Seite umrahmt von den beiden Bundhüten, auf der linken von den bloßen Locken. Durch solche Strukturen gliedert der Maler seine Miniatur und verhindert eine „chaotische“ Wirkung, die eine Gruppendarstellung leicht auf den Betrachter haben könnte.

Bis auf die Figur ganz rechts haben alle eine Hand im Schoß bzw. auf dem Knie und die andere

¹ Da er keine Sprechrolle hat, bleibt für das „FÜRSTENLOB“ fraglich, ob der Landgraf überhaupt anwesend ist. Vgl. Wachinger 1973, S. 28.

² Siebert-Hotz 1964, S. 104.

³ Oechelhäuser 1895, S. 231. Es handelt sich wohl um eine entfernte Abart des *surkôts*.

erhoben. Dabei deutet der Mann ganz links mit dem Zeigefinger der rechten Hand nach oben, sein Nebenmann macht die gleiche Geste wie Sophia, der Mann in grün daneben zeigt dem Betrachter den Rücken seiner erhobenen linken Hand. Die zentrale Figur deutet mit dem Zeigefinger der auf dem Knie abgelegten Hand nach rechts, die rechte ist erhoben analog der Geste Sophias. Die Gebärde des nächsten entspricht der des dritten bis auf die Ablage der Hand auf dem linken Knie. Der Graubärtige stützt sich mit der Linken auf das entsprechende Knie, was genau die andere andeutet, ist nicht erkennbar, da sie offenbar durch den Goldauftrag am Halsausschnitt übermalt wurde.

Der rechts außen Sitzende hat seine Rechte weit über den Kopf erhoben und deutet mit der geöffneten Hand auf das Landgrafenpaar. Mit der Linken, die nur etwa bis zur Brust erhoben ist, scheint er eine ablehnende Geste zu machen oder fleht er möglicherweise das Paar an, ihn zu beschützen? Wäre dies der Fall, müsste es sich bei diesem Mann um Heinrich von Ofterdingen handeln, denn er ist es, der den anderen im „FÜRSTENLOB“ unterliegt und dem deshalb der Tod droht, den er abzuwenden bittet.¹

Diese Miniatur gehört zu den wenigen, die kein Wappen aufweisen. Es hätte allerdings auch gar nicht mehr in die Komposition gepasst, denn der gesamte zur Verfügung stehende Raum wurde ausgenutzt. Das ist insofern ungewöhnlich, da sich der Grundstockmaler scheut, allzu viele Personen in seinen Miniaturen auftreten zu lassen. Dies scheint ihn hier dazu gebracht zu haben, weitere Tituli einzufügen.²

IDENTIFIZIERUNGSVERSUCHE

Trotz der Namensliste ist eine Zuordnung und damit Identifikation der einzelnen Personen nicht zweifelsfrei möglich. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist davon auszugehen, dass es sich bei dem zentral positionierten Mann um KLINGSOR, also den Autor des vorgestellten Œuvres handeln soll. Er ist durch seine frontale Stellung zum Betrachter herausgehoben und zudem durch sein zinnoberrotes Gewand besonders akzentuiert.³ Ist dies der Fall, passt die Reihenfolge der Namensnennung nicht mehr. Allerdings wurde diese eventuell auch nicht auf das Bild selbst ausgerichtet, sondern gehorcht anderen Regeln: KLINGSOR könnte deshalb als letzter genannt werden, weil so auf seinem Namen besonderes Gewicht läge. Löst man sich von der Reihenfolge der Namen, steht der Weg offen, in dem Mann mit der flehenden Geste den „Verlierer“ Heinrich von Ofterdingen und in dem Grauhaarigen Reinmar den Alten zu erkennen.

Andreas KRASS setzt sich von dieser geläufigen Deutung ab, denn seiner Meinung nach handelt es sich bei der mittleren Person in der unteren Hälfte nicht um KLINGSOR, sondern vielmehr wiederum um den Landgrafen Hermann. Übereinstimmung in Aussehen und Kopfbedeckung legen für ihn diesen Schluss nahe. Seine These scheint sich dadurch zu erhärten, dass nur sechs Dichternamen aufgeführt werden. Nach KRASS können diese nun in der angegebenen Reihenfolge verteilt werden, der Tugendhafte Schreiber säße somit rechts neben Hermann.⁴ Problematisch ist jedoch die Annahme, der Landgraf sei zweimal in der KLINGSOR-Miniatur dargestellt. Eine Begründung dafür mag auch KRASS nicht geben.

Nicht vergessen werden dürfen die Anlageprinzipien der Handschrift, die sich gerade hier sehr deutlich zeigen:

- Jedes Werk muss einen Autor haben – also werden von den Verantwortlichen hier der anonym überlieferte „WARTBURGKRIEG“ und der mythische KLINGSOR zusammengebracht.
- Jedes Werk wird durch eine Dichterminiatur eingeleitet – sofern mehrere Personen darin auftreten, ist eine in fast allen Fällen in irgendeiner Weise herausgehoben, um sie als den Hauptperson kenntlich zu machen.

Gegen diesen zweiten Punkt hätte man hier ohne Not verstoßen. KLINGSORS Auszeichnung bestünde dann in der erhobenen Hand, der wohl mit Recht als flehend interpretierten Geste, die wenig zu ihm passen mag. Ihre Verbindung mit Heinrich von Ofterdingen liegt sehr viel näher, denn er bittet doch schließlich um die Hinzuziehung des Zauberers, ein Ansinnen, das die Landgräfin gewährt. Ansonsten wäre er jedoch vom Äußerlichen her nicht zu unterscheiden von den anderen Teilnehmern, was seltsam anmutet, soll er doch der Dichter des „WARTBURGKRIEGES“ sein und ist seine Rolle darin auch durchaus besonders. Es kann wiederum keine endgültige Entscheidung getroffen werden. Dennoch steht diese These mehr im Einklang mit den Prinzipien des Bildprogramms als KRASS' Vorschlag und scheint des-

1 So Vetter 1988a, S. 181.

2 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 206. Vgl. auch Oechelhäuser 1895, S. 232.

3 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 206.

4 Vgl. Krass 2002, S. 127, vor allem Anm. 2 ebd.

halb bedenkenenswert.

Man hat immer wieder versucht, wenigstens einen der Teilnehmer zu identifizieren. Es handelt sich dabei um den zweiten Mann von rechts, den grauhaarigen und -bärtigen. Aufgrund seiner Disposition soll in ihm der genannte *h^s Reiman der Alte* zu erkennen sein. Nun tritt zwar ein Reinmar im „FÜRSTENLOB“ auf, um welchen es sich dabei handeln soll, ist ungeklärt, denn es könnte aufgrund des fehlenden Beinamens im Text selbst auch der Spruchdichter REINMAR VON ZWETER gemeint sein. Mit seinem fast-Namensvetter soll er für die bildliche Darstellung verwechselt worden sein. Er ist, wie auch WALTHER, WOLFRAM und der TUGENDHAFTE SCHREIBER, mit einer eigenen Miniatur in der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT vertreten (323^v). Er ist darin in sinnender Haltung zu sehen, etwa vergleichbar mit der berühmten WALTHERS, allerdings im Gegensatz zu diesem mit geschlossenen Augen, was zu der Annahme verführte, der Dichter sei blind. 1924 glaubte man den sicheren Beweis für diese erschlossene Blindheit gefunden zu haben. Friedrich VOGT weist auf eine Überschrift in einem Sammelcodex des Rudolf Losse hin:

„Reimarus caecus nacione dux, in dem nuwen erenton“¹

Hegte VOGT erst den Gedanken, es handele sich bei dem Attribut um eine Verballhornung von *Zweter*, so festigt sich bei ihm nach Lektüre REINMARS Texte der Gedanke, der Sänger sei blind gewesen, denn er entdeckt darin die mangelhafte Trennung der Sinne, die ihm kennzeichnend für einen Sehbehinderten erscheinen.² Unterstützung kommt seiner Meinung nach aus der Miniatur, denn eine Durchsicht sämtlicher Abbildungen ergibt, dass hier die einzige Darstellung einer Person mit geschlossenen Augen neben einer Frau in der Miniatur zu HESSO VON REINACH (113^v) zu finden ist. Sie ist eindeutig als Blinde gekennzeichnet, zum einen durch einen Stock, zum anderen legt sie einem vor ihr stehenden Mann die Hand auf die Schulter, um sich von ihm führen zu lassen. Obgleich sich bei REINMAR keinerlei Attribute dieser Art finden, ist VOGT von der Richtigkeit seiner These überzeugt, hier handele es sich keinesfalls um den nachdenkenden Dichter, der sonst grundsätzlich mit geöffneten Augen dargestellt werde.³ Allerdings muss er einräumen (was er denn auch in einer Fußnote tut), dass ein weiterer möglicher Beweis keinen Bestand hat, da das „WARTBURGKRIEG“-Bild niemanden mit geschlossenen Augen aufweist:

„Aber Panzer, dem ich auch die angabe über die haarfarbe verdanke, hat durch genaue vergleichung des originals auf meine bitte freundlichst festgestellt, daß der schein bei Kraus trügt und daß nur die farbe der augäpfel ausgesprungen ist.“⁴

1927 antwortet Anton WALLNER auf diesen Artikel und negiert VOGTS Behauptungen auf das Schärfste. Er kann keinerlei Hinweise im Werk feststellen und legt besonders viel Wert auf die fehlende Blindheit im Gruppenbild der KLINGSOR-Miniatur.⁵ Ebenso lehnt er die Annahme ab, REINMAR sei in seiner eigenen Miniatur als Blinder dargestellt. Er sieht vielmehr einen Bezug zur Beschreibung zu seiner Strophe 80 im Fraun-Ehren-Ton, „In mîner âbentzît“. Letztlich handele es sich bei der von VOGT herangezogenen Überschrift um ein zeitbedingtes Missverständnis: Sofern denn nicht mit *caecus* und *dux* lediglich Namen gemeint seien, habe sich da jemand die Darstellung in C (oder eine vergleichbare) angesehen und daraus den falschen Schluss gezogen, der Sänger sei blind. Da ihm nun in dieser Miniatur zudem ein Adlerwappen beigegeben sei, das Wallner durch Bezüge auf REINMARS Werk zu erklären versucht, sei es auch gar nicht so verwunderlich, dass ihm der Titel *nacione dux* beigelegt wurde.⁶ Joachim BUMKE hat sich ausführlich mit dieser Forschungskontroverse auseinandergesetzt und versagt sich dabei letztlich eine eigene Deutung:

1 So bei Wallner 1927, S. 83. Vogt 1924 gibt die Zeile nie vollständig; Bumke 1976, S. 24: „Reymarus cecus nacione in der nuwen eren wise“.

2 Vgl. Vogt 1924, S. 126.

3 Vgl. Vogt 1924, S. 127f.

4 Vogt 1924, S. 127, Anm. 1.

5 Vgl. Wallner 1927, S. 84f.

6 Vgl. Wallner 1927, S. 85-88.

„Was dieser Text bedeutet, hat bisher noch niemand befriedigend erklären können.“¹

Problematisch ist, dass die Vorstellung vom blinden REINMAR bis heute nicht völlig ausgeräumt ist, denn noch Ingo F. WALTHER und Gisela SIEBERT notieren in ihrer Ausgabe der Miniaturen

- zu REINMAR:

„Erst seitdem man weiß, daß Reinmar blind war, fand man eine Erklärung für dieses Bild.“²

- zum „WARTBURGKRIEG“:

„Der fälschlich als Reinmar der Alte bezeichnete Reinmar von Zweter ist mit dem grauhaarigen blinden Sänger gemeint, den auch seine Miniatur [...] als Blinden darstellt.“³

Und dies, obwohl sich inzwischen eindeutig feststellen lässt, dass der graubärtige Mann seine Augen nicht geschlossen hält. Auch Ewald M. VETTER weist ausdrücklich darauf hin, dass die Miniatur seiner Meinung nach einfach zu häufig durchgepaust worden sei. So sind in einer BODMERSCHEN Durchzeichnung die vermissten Augen durchaus noch erkennbar.⁴

Etwas versteckt begegnet im Gruppenbild noch ein Gegenstand, der vielleicht als Identifizierungsmerkmal dienen könnte. Die zweite Person von links hält etwas in ihrer linken Hand, die im Schoß ruht. Es ragt oben ein wenig aus der es fest umschließenden Hand heraus. VETTER erkennt hier einen Griffel, der seiner Meinung nach als Markierung für den Tugendhaften Schreiber diene. In älteren Kopien, so beispielsweise noch bei BODMER, fehlt er. Die Haltung der Hand ist fehlerfrei kopiert, nicht jedoch das, was sie ergriffen hat.⁵

Es besteht die Möglichkeit, dass hier der Schreiber durch ein Schreibgerät gekennzeichnet wird, allerdings kann diese These nicht erhärtet werden. Abgesehen von der Unsicherheit, ob es sich denn tatsächlich um einen Griffel handelt, stellen sich zwei Fragen:

- Warum wird dem Dichter hier ein Symbol für seinen Namen beigegeben? Dies stünde im Gegensatz zur Darstellung in der sein eigenes Werk illustrierenden Miniatur.
- Warum sollte der Maler ausgerechnet den Tugendhaften Schreiber in der KLINGSOR-Miniatur auszeichnen? Keiner der anderen bietet einen Anhaltspunkt, und dabei sind hier doch sehr viel prominente Namen versammelt.

Nicht übersehen werden darf, dass, sofern es sich hier tatsächlich um einen Griffel handelt, dieser hier als Attribut des Dichters allgemein verstanden werden kann. Handelt es sich jedoch um einen bewussten Einsatz, so hat sich der Maler die Mühe gemacht, wenigstens den ersten der gegen Heinrich von Ofterdingen antretenden Streiter gemäß seines Namens auszuzeichnen.

Somit muss also letztlich wiederum von einer hieb- und stichfesten Identifizierung Abstand genommen werden.

DER DISPUT

Durch die Entscheidung, den zur Verfügung stehenden Platz horizontal zu teilen, ist es dem Illustrator gelungen, die beiden Seiten des „FÜRSTENLOBS“ aufs Pergament zu bannen. Einesteils sieht man das viel gelobte Landgrafenpaar, repräsentierend, wohlkomponiert und andererseits die diesem untergeordnete Sängergruppe, deren Disputation der Titulus vermittelt. Die Männer selbst gestikulieren alle, besonders auffällig ist jedoch der Mann ganz rechts, denn er ist es, der die Verbindung zwischen beiden Bildteilen herstellt. Seine rechte Hand ist erhoben und weist direkt auf das Landgrafenpaar. Er unterbricht damit die erste Zeile der Überschrift, ebenso verkürzt er die zweite, was die Wichtigkeit, die man dieser Geste offenbar zugemessen hat, noch unterstreicht. Allerdings darf auch nicht übersehen werden, dass es dem

1 Vgl. Bumke 1976, S. 22ff; Zitat S. 24. Er verzichtet an dieser Stelle auf eine Auseinandersetzung mit der KLINGSOR-Miniatur und dem angeblich blinden REINMAR.

2 Manesse 2001, S. 228. Fast identisch schon Siebert-Hotz 1964, S. 201.

3 Manesse 2001, S. 149.

4 Vgl. Vetter 1988a, S. 181.

5 Vgl. Vetter 1988a, S. 181.

Maler passend erschien, sofern er überhaupt Gruppen in den Miniaturen zusammentreten ließ, diese dann unter anderem mit nach oben weisenden Gesten auszustatten. Dies geschieht in den Miniaturen zu NEIDHART (273^v), STEINMAR (308^v) und GOTTFRIED VON STRASSBURG (364^r). Bei NEIDHART und STEINMAR reckt sich die jeweilige Gruppe, zum einen nach dem zentralen Sänger, der auch ein wenig größer ist als die ihn umgebenden *dörper*, zum anderen, da sie sitzt, nach dem offenbar für sie bestimmten Braten, den ein Mann mit erhobenem Arm heranträgt. Bei GOTTFRIED sind alle Figuren auf derselben Ebene angeordnet. Alle sitzen und um die zentrale Person, die den Dichter (markiert durch ein Wachsdiphtychon) darstellen soll, ist einiger Platz gelassen worden, die Umsitzenden gestikulieren wohl deshalb nur bis auf Kopfhöhe.

Die GOTTFRIED-Miniatur ist es auch, die die andere Disputation in der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT in Szene setzt. Vom Inhalt her also nahezu identisch, wird wieder deutlich, wie geschickt der Grundstockmaler Variationen ersinnen konnte.

Gisela SIEBERT-HOTZ ordnet die KLINGSOR-Miniatur den repräsentativen Dichterbildern zu und reiht sie ein in die Tradition der antiken Verbildlichung von Gelehrten-disputationen, die ihren Fortgang in der frühchristlichen Kunst fanden.¹ Sie führt die Abbildung denn auch zurück auf das

„ikonographische[.] Schema des thronenden Christus als Weltenrichter und der zu seinen Füßen sitzenden Apostel.“²

Hella FRÜHMORGEN-VOSS betont besonders die legendenhafte Basis der Darstellung und distanziert sich damit von jedem älteren Versuch, die Abbildung des Sängertwiststreites auf der Wartburg als eine realistische zu werten.³

Der TUGENDHAFTE SCHREIBER als Bildmotiv in den Miniaturen in C

Für die Schaffung der Miniaturen wurden von den Malern unterschiedliche Herangehensweisen gewählt, was sicherlich nicht zuletzt in der großen Anzahl der zu bewältigenden Bilder begründet war. Die beiden Miniaturen, in denen der TUGENDHAFTE SCHREIBER eine bildliche Umsetzung erfährt, illustrieren zwei dieser Wege.

Der „WARTBURGKRIEG“ eignete sich als Inspirationsquelle für die vom Anlageprinzip der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT geforderte Miniatur hervorragend. Bei der Illustration zum KLINGSOR zugeschriebenen Text handelt es sich somit um ein Beispiel für die möglichst enge Verzahnung von Text und Bild. Die Figur des Tugendhaften Schreibers taucht im Rahmen des Gruppenbildes auf, dabei finden sich analog zu den anderen doppelt vertretenen Dichtern (WALTHER, WOLFRAM, REINMAR) keine Parallelen zur Darstellung in seiner eigenen Miniatur. Die Gruppe der streitenden aber einander gleichgestellten Sänger ist in der Darstellung homogen, nur KLINGSOR als der von C gewählte Autor des präsentierten Textes wird herausgehoben, er wird jedoch noch vom das urteilende Publikum darstellende thüringischen Herrscherpaar überragt.

Die anderen Streiter können nicht identifiziert werden, auch der Titulus hilft nicht dabei. Ob der einem der Männer beigegebene Griffel als Erkennungsmerkmal interpretiert werden kann, muss dahingestellt bleiben, da es sich auch um ein allgemeines Signet für das Dichtertum handeln könnte.

Für die Miniatur des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS konnte und/ oder wollte der Maler nicht auf eine Situation innerhalb der Texte zurückgreifen. Information, die über die im „WARTBURGKRIEG“ übernommene Rolle hinausgingen, waren ihm offenbar ebenfalls nicht zugänglich, was ihn die Auswege „Verwendung anderer literarischer Situationen“ für die Szene und „Veränderung realer Wappen“ hinsichtlich der heraldischen Sequenz gehen ließ. So könnte die „literarische Situation“ der Entstehungsgeschichte des auch für die Miniatur ALRAMS VON GRESTEN herangezogene „LANZELET“ des ULRICH VON ZATZIKHOVEN

1 Vgl. Siebert-Hotz 1964, S. 204f.

2 Siebert-Hotz 1964, S. 205, Anm. 53. Ähnlich auch Clausberg 1978, S. 104, der neben dem Jüngsten Gericht auch auf Majestas und Marienkrönung verweist.

3 Vgl. Fröhmer-Voss 1969, S. 102. Auch Bumke 1976 charakterisiert KLINGSOR als „fragwürdige Persönlichkeit[.]“ (S. 43) oder auch als „sagenhaft[.]“ (S. 99, Anm. 247 und S. 108, Anm. 324).

entnommen worden sein. Erhärtet wird diese Vermutung durch Wappen und Helmzier, deren Motive beide starke Ähnlichkeiten mit denen des Geschlechts der von Zezikoven aufweisen, während die Tinkturen denen der thüringischen Landgrafen seit 1179 entsprechen.

Die Neuinterpretation dieser Miniatur ermöglicht einen Blick darauf, wie die Maler der GROSSEN HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT mit den heute als „kleinen Dichtern“ kategorisierten Autoren möglicherweise verfahren. Es bleibt zu hoffen, dass auch die Darstellungen anderer Dichter dieser Gruppe einmal genauer analysiert werden können, um Parallelen oder Divergenzen in der Strategie ausmachen zu können.

Der Vergleich der beiden Miniaturen, in denen der TUGENDHAFTE SCHREIBER verbildlicht wird, zeigen, dass auf interbildliche Verweise verzichtet wurde. Die Darstellungen müssen unabhängig voneinander gesehen werden und sind offenbar unterschiedlichen Konstellationen geschuldet.

Der „WARTBURGKRIEG“

„Heinrich der tugendhafte Schreiber,
gerühmt als aller Hübschheit Treiber,
begehrt, daß dem der unterliege
durch Scharfrichters Hand das Haupt abfliege.“¹

Am 08. Januar 1818 trägt August ZEUNE unter dem Titel „DER TEUFEL AUF DER WARTBURG“ am dritten Stiftungstag der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache seine Version des „WARTBURGKRIEGES“ vor, in der er zu Beginn alle Protagonisten kurz vorstellt und charakterisiert. Seit Ende des 18. Jhs. die handschriftliche Überlieferung wieder entdeckt worden war, setzte eine rege Rezeption ein, die sicher in WAGNER ihren Höhepunkt erreichte. Da von einem Sängerkrieg auf der Wartburg auch die Chroniken berichten,² lag es nahe, die dargestellten Ereignisse für real zu halten und die jeweiligen Rollen und ihre Äußerungen als Quellen für biographische Informationen heranzuziehen.

Ein derartiges Ziel wird mit der vorliegenden Arbeit nicht verfolgt. Wenn also im Folgenden die Rede ist vom Tugendhaften Schreiber (ohne Kapitälchen-Schreibweise, dies gilt analog für die anderen Figuren), so ist dies lediglich als Rollenname innerhalb des Textkomplexes zu verstehen, der keinen Bezug zu dem Dichter hat, geschweige denn biographische Realitäten preisgibt.

Inzwischen hat sich die Überzeugung, dass es sich wohl aller Wahrscheinlichkeit nach um einen rein fiktionalen Text handelt, allgemein durchgesetzt. Es muss aber eingeräumt werden, dass, wie die Berichte in den Chroniken zeigen, diese Fiktionalität im Mittelalter möglicherweise nicht immer akzeptiert oder realisiert wurde, was nicht zuletzt daran liegt, dass eventuell tatsächlich solche Wettstreite stattgefunden haben.³

Wie bei so vielen Texten des Mittelalters kann auch bei denen des „WARTBURGKRIEGES“ kein Autor benannt werden,⁴ die Datierung bereitet ebenso bis heute Schwierigkeiten. Dass er im Kern im 13. Jh. entstanden ist, kann als gesichert angenommen werden, alle weiteren Eingrenzungen bleiben jedoch spekulativ.⁵ Problematisch sind vor allem die beiden historischen Ebenen des Textes. Vordergründig wird Landgraf Hermann I. von Thüringen (um 1155-1217) gefeiert, die Dichtung selbst ist jedoch nicht für ihn, sondern für einen seiner Nachfolger angefertigt worden, um diesen wiederum mit Hermann in eine Reihe zu stellen und ebenso zu feiern. Zusätzliche Verwirrung wird gestiftet durch allerlei Bearbeitungen und Erweiterungen, die nach und nach den Blick auf ein wie auch immer geartetes Original verstellten.

Zunächst müssen einige allgemeine Bemerkungen zum „WARTBURGKRIEG“ vorausgeschickt werden, wobei bereits im Vorfeld vermerkt sein, dass hier keinesfalls eine vollständige Aufarbeitung und Darstellung dieses Textkonglomerats angestrebt werden kann und soll. Für die vorliegende Arbeit sind lediglich die Teile und vor allem die Strophen, in denen der Tugendhafte Schreiber seine Stimme erhebt, von Interesse. Diese Beiträge wurden keinesfalls vom TUGENDHAFTEN SCHREIBER selbst verfasst.⁶

Es geht zunächst darum, die Rezeption seiner Dichter-Person darzustellen, um daraus Rückschlüsse

1 Zeune 1818, S. III.

2 Vgl. dazu den ausführlichen Überblick von Wolf 1973, passim.

3 Vgl. Wachinger 1973, S. 25f. Vgl. hingegen Weigelt 1996, die erneut die Wahrheitsfrage stellt und darauf keine eindeutige Antwort findet, wohl aber eine neue Frage formulieren kann: „Kann nicht auch wahr sein, was als wahr geglaubt wird?“ (ebd., S. 24).

4 Bis heute sind die Stimmen nicht verstummt, die annehmen, dass in einem der unbekannten Teilnehmer der Dichter zu sehen ist. Er hätte sich auf diese Weise zwar selbst ein Denkmal gesetzt, dies jedoch ganz zurückhaltend vor dem Rezipienten zu verbergen gewusst, vgl. Wachinger 1973, Ss. 61-65. Er weist darauf hin, dass zumindest eine Überarbeitung durch dominikanische Kreise stattgefunden hat, Belege finden sich verstreut, am deutlichsten in „AURONS PFENNIG“, vgl. ebd., S. 56. Er spricht sich jedoch vehement gegen eine direkte Verbindung zwischen dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER und den Dominikanern aus, vgl. ebd., S. 82.

5 Nur die beiden letzten wichtigen Datierungsversuche seien kurz genannt: Wachinger 1973, S. 50ff. und 60f., datiert das „FÜRSTENLOB“ zunächst zwischen 1246/48 und 1289, bis er seine Entstehung auf die 1260er/ 1270er Jahre eingrenzt. Der Kern des „RÄTSELSPIELS“ scheint ihm vor 1239 entstanden zu sein, vgl. ebd., S. 87. Tomašek 1993, S. 439f., datiert das „FÜRSTENLOB“ konkret in das Jahr 1246.

6 Vgl. Wachinger 1973, S. 71, der zunächst die Frage stellt, ob denn eventuell der Visionsteil der „TOTENFEIER“ zumindest ursprünglich vom TUGENDHAFTEN SCHREIBER stammt, sie dann aber doch abschlägig beantwortet.

auf seine Wirksamkeit zu ziehen. Der TUGENDHAFTE SCHREIBER gehört zu den wenigen Dichtern des Mittelalters, deren Name in der Sage bewahrt wird. So eine Rezeption deutet darauf hin, dass ein solcher Künstler über eine gewisse, zumindest regionale, Bekanntheit verfügte, damit sich derartige Geschichten ansippen konnten, sofern nicht ein bestimmtes Werk(teil) einen Bezugspunkt bot, was hier nicht der Fall ist.

Seine Strophen werden in einem weiteren Schritt inhaltlich ausführlich besprochen, um abschließend die Gestaltung der Rolle des Tugendhaften Schreibers analysieren zu können.

Allgemeines zum „WARTBURGKRIEG“

Der „WARTBURGKRIEG“ stellt die Geschichte vom Sängerwettstreit auf Leben und Tod dar, die sich 1207¹ vor den Augen und Ohren des thüringischen Landgrafenpaares Hermann und Sophia und ihres Gefolges auf der Wartburg zugetragen haben soll. Heinrich von Ofterdingen tritt als Herausforderer aller Sänger auf, der gegen jedermann verteidigen will, dass der größte lebende Fürst der von Österreich sei. Dieser Vorgabe können sich seine Gegner, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reinmar,² der Tugendhafte Schreiber und Biterolf³ nicht anschließen. Ihre Wahl fällt auf den Fürsten von Thüringen bzw. im Falle Biterolfs auf den von Henneberg. Der Kampf selbst dauert zwei Tage⁴ und endet mit der bei dieser Übermacht der Gegner zu erwartenden Niederlage Heinrichs von Ofterdingen. Dem Todesurteil wird Aufschub gewährt, da sich die thüringische Landgräfin für seinen Wunsch einsetzt, den ungarischen Zauberer Klingsor⁵ herbeizuholen. Dieser allein sei in der Lage, den Streit zu Gunsten des österreichischen Fürsten und damit des Herausforderers zu entscheiden.

Diese Kurzfassung enthält nur einen recht kleinen Teil dessen, was in irgendeiner Verbindung mit dem „WARTBURGKRIEG“, sei es durch die handelnden Personen, sei es durch die verwendeten Töne, auf uns gekommen ist. Man scheint in ein Minenfeld geraten zu sein.

Wenn KELLNER, STROHSCHNEIDER 1998 in ihrem Aufsatz zum „WARTBURGKRIEG“ mahnen,

„[w]er über den Wartburgkrieg sprechen will, muß sich also erklären [...]“⁶,

hat diese Weisung mehr als einen guten Grund. Nicht nur, dass es der Forscher mit einem Paradefall disparater handschriftlicher Überlieferung zutun hat, es ist zudem bis heute eigentlich nicht endgültig geklärt, welche der doch teilweise sehr unterschiedlichen Einzelteile denn überhaupt unter dem Oberbegriff „WARTBURGKRIEG“ gefasst werden können oder gar müssen. Diese Unsicherheit speist sich aus der Tatsache, dass es sich um ein Konglomerat sehr unterschiedlicher Texte, die zwischen dem 13. und dem 15. Jh. verschriftlicht wurden, handelt. Erschwerend kommt hinzu, dass zwei Töne verwendet wurden, nämlich der Thüringer-Fürsten-Ton und der Schwarze Ton.

1 Zur Diskussion der Jahreszahl und den unterschiedlichen Angaben vgl. Wolf 1973, S. 517ff. Vgl. auch Wachinger 1973, Ss. 53-60, der ein Stemma der wichtigsten Chroniken zu erstellen versucht und viele Textausschnitte bringt.

2 Um welchen Reinmar es sich handeln soll, kann nur vermutet werden, wie bereits Miniaturenkapitel deutlich wurde: entweder um den nur als Minnesänger im österreichischen Raum belegten REINMAR DEN ALTEN (er wird ja auch im Titulus in C genannt) oder um den wohl mitteldeutschen Spruchdichter REINMAR VON ZWETER, der jedoch zeitlich wenig zu WALTHER und WOLFRAM passen will. Vgl. zur Diskussion Wachinger 1973, S. 50ff., der letzteren präferiert. Tomasek 1993, S. 435, hingegen sieht in dem vorgeführten Respekt Frauen gegenüber eher einen Hinweis auf den Minnesänger.

3 Vgl. Bärmann 1997, passim, der auszuloten versucht, inwieweit dieser „Dichter ohne Werk“ fassbar gemacht werden kann.

4 Vgl. Tomasek 1993, S. 424f.; 431f. Er weist nach, dass die Rechtstermini der Strukturierung dienen und versucht auch, den Namen Ofterdingen als Rechtsbegriff zu interpretieren: Unter einem *afterding* versteht man einen ‚Nachgerichtstermin‘, vgl. ebd., S. 432f.

5 Vgl. als ausführlichen Überblick für sein Auftreten in der mittelalterlichen Literatur Wolf 1967, passim.

6 Kellner, Strohschneider 1998, S. 144. Sie selbst beschränken sich in ihrer Untersuchung konsequent auf die Fassung, die C überliefert.

DIE TEILE DES „WARTBURGKRIEGES“

Seit der ersten umfangreichen Ausgabe von SIMROCK im Jahre 1858 haben sich für die einzelnen Teile die folgenden Abgrenzungen und Titel durchgesetzt:¹

- Das „FÜRSTENLOB“²
 - Dabei handelt es sich um den wohl populärsten Abschnitt, der oben kurz geschildert wurde.³
- Das „RÄTSELSPIEL“
 - Hier treffen der von Heinrich von Ofterdingen herbeigerufene Klingsor und Wolfram von Eschenbach aufeinander. Dem Titel entsprechend stellen sie sich gegenseitig Rätselaufgaben und präsentieren deren Lösungen. Dieser Teil hat so viele Erweiterungen und Bearbeitungen erfahren, dass die Forschung seit Simrock versucht, einen Kern herauszudestillieren.⁴
- „AURONS PFENNIG“
 - Beim Titel handelt es sich um ein Synonym für Teufelsgeld, das Geistliche sich durch die unrechtmäßige Bezahlung von Sakramenten verdienen. Historisch nachweisbar ist ein Streit auf einem Mainzer Konzil, bei dem das Recht auf Stolgebühren gegen den Einspruch von Bettelorden durchgesetzt werden sollte. Im Text singt ein Geist im Sinne der Bettelmönche vor dem Landgrafen von Thüringen und mahnt an, dass die Geistlichen nur behalten dürfen, was die Gläubigen freiwillig geben.⁵
- „AN ZEITGENOSSEN“
 - Zwei Preisstrophen, eine auf den Bischof von Köln, die andere auf den mecklenburgischen Ritter Johann von Zermin.
- Die „TOTENFEIER“
 - In diesem Text treffen der Tugendhafte Schreiber und Biterolf aufeinander.⁶
- „ZABULONS BUCH“
 - Beginnt mit der Fortführung des Wettstreits zwischen Wolfram von Eschenbach und Klingsor vor dem thüringischen Landgrafen, bis der Zauberer schließlich als Autorität zur Beglaubigung seiner Behauptungen Zabulons Buch anführt. Daraufhin folgt die Geschichte dieses Buchs, die eine schier unendliche Menge an typisch heldenepischen Motiven aufweist. Das Buch selbst ist ein Zauberwerk, das die Geburt Jesu verhindern sollte. Zur Aufhebung dieses Zaubers macht sich Vigilius auf und erlebt dabei die sagenhaftesten Abenteuer.⁷
- „SPRECHEN OHNE MEINEN“
 - Die erste dieser beiden Strophen enthält ein Tier-*bîspel*, die zweite stellt eine Warnung vor falschen Reden, also dem Sprechen ohne Meinen, und der Habsucht von Geistlichen dar.

Die erste und bisher einzige kritische Ausgabe durch Tom Albert ROMPELMANN, die ein knappes Jahrhundert nach SIMROCKS entstanden ist, beschränkt sich auf den „WARTBURGKRIEG“ im engeren Sinne, nämlich „FÜRSTENLOB“ und „RÄTSELSPIEL“, sowie neben einigen Interpolationen und Einzelstrophen, die „TOTENFEIER“.⁸

Auch Burghart WACHINGER stellt fest, dass bisher keine den modernen Ansprüchen genügende Edi-

1 Etwas ausführlichere Inhaltsangaben bietet Burghart Wachinger: Art. „Der Wartburgkrieg“. In: ²VL Bd. X, Spp. 740-766. Dort finden sich auch die wichtigsten Informationen zu den Texten, die der jüngeren Überlieferungsschicht angehören. Die Titel selbst behaupten sich vermutlich zum einen wegen der ungewöhnlichen Gattung, zum anderen wegen der sehr unterschiedlichen Überlieferung auch weiterhin im Forschungsdiskurs, ansonsten ist es inzwischen zu einer Abkehr von dieser Art der romantischen Benennung gekommen und der einleitende Vers wird stattdessen dazu verwendet. Vgl. Lohse 1985, der den Benennungen der WALTHER-Strophen von den ersten Ausgaben bis zu denen der zweiten Hälfte des 20. Jhs. folgt.

2 Bei Simrock nach „DAS STREITGEDICHT“, vgl. WBK (Simrock), S. 2.

3 Dazu am ausführlichsten immer noch Wachinger 1973, Ss. 33-65.

4 Vgl. Wachinger 1973, Ss. 83-89, der jedoch der Rekonstruktion eines Ur- „RÄTSELSPIELS“ skeptisch gegenübersteht.

5 Vgl. dazu umfassend Wachinger 1973, Ss. 73-82.

6 Vgl. dazu ausführlich Wachinger 1973, Ss. 67-73.

7 Vgl. Kellner, Strohschneider 1998, Ss. 161-165, mit Literaturangaben.

8 Vgl. WBK (Rompelmann), S. 37. Er distanziert sich ausdrücklich von der breiteren Textmenge, wie Simrock sie hat und geht dann alle Teile durch, um eine mögliche Verbindung zu „FÜRSTENLOB“ und „RÄTSELSPIEL“ zu prüfen, ebd., Ss. 38-51. Zu den anderen bisherigen (Teil)Ausgaben vgl. Wachinger 1973, S. 5ff. Vorbereitet wird zur Zeit eine Neuausgabe unter der Leitung von Beate Kellner und Peter Strohschneider, deren Erscheinungsdatum aber noch nicht feststeht (Auskunft per Mail am 31. Mai 2007).

tion vorliegt und leistet deshalb in seiner Monographie, die sich in der Untersuchung auf die Sänger-Streit-Gedichte beschränkt, wichtige Vorarbeiten für eine zukünftige Ausgabe, wenn er die gesamte Überlieferung von Gedichten in beiden Tönen bis 1500 tabellarisch erfasst.¹ Seiner Meinung nach muss neben „FÜRSTENLOB“ und „RÄTSELSPIEL“ auch „ZABULONS BUCH“ zum engeren Kreis des „WARTBURGKRIEGES“ gezählt werden.

Neben der Entscheidung für und wider die einzelnen Texte steht die der Handschriftenauswahl, deren wichtigste (sie enthalten jeweils eine groere Anzahl von Strophen) die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT C,² die JENAER LIEDERHANDSCHRIFT J³ und die KOLMARER LIEDERHANDSCHRIFT k⁴ sind und die an vielen Stellen stark differieren.⁵

Im vorliegenden Fall lautet die von KELLNER, STROHSCHNEIDER geforderte Selbsterklärung: Es werden im Folgenden die Texte (bzw. die Textteile) betrachtet, in denen sich die Sprecherrolle des Tugendhaften Schreibers findet und diese in den drei wichtigsten Handschriften miteinander abgeglichen, damit eventuelle Abweichungen nachgewiesen werden können. Solche halten sich jedoch bei den zu untersuchenden Stellen in engen Grenzen und sind eigentlich nur für die Gesamtbetrachtung wirklich relevant.

AUFTRITTE DES TUGENDHAFTEN SCHREIBERS

Die Rolle taucht in insgesamt drei Texten auf:

- Im „FÜRSTENLOB“ (im Thüringer-Fürsten-Ton)
 - C: Strr. 3, 6, 8, 10;
 - J: Strr. 3, 6, 8, 10;
 - k: Strr. 3, 5, 7, 9, 11, (13);
 - ediert in WBK (Rompelmann), S. 149, 152, 154, 156.
- In der „TOTENFEIER“ (im Schwarzen Ton)
 - J: Strr. 105-115 und die beiden sogenannten Henneberger-Strophen 28f.;
 - C: die Strr. J 109f. finden sich als 85f., werden allerdings Klingsor und Wolfram zugewiesen, zwei weitere Strophen komplettieren dort eine Vorgeschichte des Grals;
 - k: die Str. J 110 findet sich als 8, jedoch als zweite Strophe eines anderen Textes, nämlich „DER HELLE KRIEG“, in dem von der Errichtung der Hlle nach dem Fall Luzifers berichtet wird und der mit seiner Niederlage gegenüber Gott endet;
 - abgedruckt in WBK (Rompelmann), Ss. 224-230.⁶
- Im „MEISTER LOB“ (im Schwarzen Ton)⁷
 - k: Str. 84; die folgenden vier Strophen, die insgesamt ein Ensemble bilden, lassen Walther von der Vogelweide, Reinmar, Biterolf und Heinrich von Ofterdingen zu Wort kommen. Alle preisen die Kunst der Kontrahenten im „RÄTSELSPIEL“, Wolfram von Eschenbach und/ oder Klingsor;⁸
 - abgedruckt bei Krogmann 1961, Ss. 77.30

Die Einzelbetrachtung soll zeigen, welche Rolle man dem Tugendhaften Schreiber zuweist und ob diese im Gesamtkomplex in sich stringent gestaltet ist oder Differenzen sichtbar werden.

1 Vgl. Wachinger 1973, Ss. 11-24. Er ersetzt damit die berlieferungstabellen von Willy Krogmann: Art. „Der Wartburgkrieg“. In: ¹VL Bd. IV, Spp. 843-864. Es fehlen ihm allerdings die neu aufgefundenen Fragmente. In seinem ²VL-Artikel zum Thema verzichtet er auf eine tabellarische Darstellung und gibt für jeden Einzeltext die handschriftliche Überlieferung gesondert an. Vgl. auch RSM, Bd. V, Ss. 492-538.

2 Unter dem Namen „Klingefor v vngerlant“ 220^r-226^r.

3 Unter dem Namen „D^s von ofterdingen“ 123^v-127^v und unter dem Namen „h^s wolueram“ 127^v-136^v.

4 Die KOLMARER LIEDERHANDSCHRIFT ordnet nach Tönen: „In clingesores fwarczē ton“ 680^r-705^v und „In dem gekauftē od^s in dem furftē ton Heinrichs von offterdingen Von erft die zwene kriege“ 756^r-775^r. Faksimile: Kolmar 1976.

5 Zum genauen berlieferungsbefund und Strophenbestand vgl. die Tabellen bei Wachinger 1973, Ss. 11-24.

6 Darunter finden sich als Strr. 14f. auch die beiden zusätzlichen aus C. Rompelmann kennzeichnet sie jedoch als unecht. Die Strophen 28f. (Henneberger-Strophen) stehen in seiner Ausgabe ganz am Ende.

7 In k mit der Überschrift „Der meinf^s lop“ versehen.

8 Aus diesem Grund glaubt Krogmann 1961, S. 77, es handele sich bei diesen Strophen, die nur in k überliefert sind, um das Ende des sonst merkwürdig abschlusslosen „RÄTSELSPIELS“. Diese Vermutung beruht aber in großem Maße auf seiner These, die relativ junge Handschrift k berliefere die älteste Fassung. Wachinger 1973, Ss. 39-43, lehnt dies ab.

Der Tugendhafte Schreiber im „FÜRSTENLOB“

Im „FÜRSTENLOB“ sind es vier (C, J) bzw. 6 (k) Strophen, in denen der Tugendhafte Schreiber als Sprecher in Erscheinung tritt.

Seine Rolle ist zunächst eine wichtige, denn er ist es, der den von Heinrich von Ofterdingen geworfenen Fehdehandschuh als erster in C 3, J 3, k 3 konkret mit einem Widersang beantwortet. Walther von der Vogelweide hatte den Herausforderer in der vorhergehenden Strophe auf den folgenden Tag vertröstet, erst dann wolle er seinen Gegenkandidaten präsentieren. Nun will der Tugendhafte Schreiber wohl verhindern, dass der Absolutheitsanspruch, den Heinrich von Ofterdingen für den von ihm gepriesenen Fürsten von Österreich in Anspruch nehmen will, zunächst unerwidert im Raume stehen bleibt. Deshalb verleiht er seiner Verwunderung Ausdruck, wie denn, - was Heinrich von Ofterdingen behauptet - ein Fürst es an *milte* mit gleich drei anderen aufnehmen können soll und knüpft daran die Aufforderung, dies doch bitte im Gesang zu schildern. Der Tugendhafte Schreiber titulierte Heinrich von Ofterdingen dabei als *meister* und zeigt sich damit als durchaus respektvoll.

Er selbst stellt nun den von ihm vertretenen Kandidaten vor. Außer in C schildert er ihn zunächst ohne Herkunftsangabe, behauptet jedoch sofort, dass dieser dem Österreicher bereits von Kindesbeinen an einem Adler gleich überlegen gewesen sei und darüber hinaus Feinden mit dem Mut eines Löwen entgegentrete.¹ Er gibt einen Einblick in seinen Bildungshorizont, indem er bekundet, den „ALEXANDER“ gelesen zu haben.² Dies ermöglicht ihm die Aussage, sein Fürst stehe mit jenem auf derselben Stufe. Der Vergleich hat seine Parallele in der vorhergehenden Strophe, wenn Walther von der Vogelweide seinen noch ungenannten Fürsten am König von Frankreich messen will.

Seine *milte* komme den Armen zugute, sein Löwenmut halte Bedrohungen von ihm fern und seine Freude zeige sich dadurch, dass er bei seinem tugendhaften Tun lache. Der Schluss der Strophe weicht im Wortlaut in den einzelnen Überlieferungszeugen stark voneinander ab, wobei der Inhalt letztlich nahezu unangetastet bleibt: C betont seinen Mut stärker und verzichtet auf das Lachen, wobei seine *milte* dort sowohl den Armen als auch den Reichen erfreut. Letztere hat auch J, dazu den unbedrohten Löwenmut und abschließend das Lachen. k lässt die *milte* nur den Armen zukommen, tilgt hier wiederum den Löwen und lässt stattdessen den „lebensmüt“ unbedroht sein, hebt aber gleichfalls das Lachen hervor.

Nachdem dann Heinrich von Ofterdingen die Regeln des Sängerstreites festgelegt und tatsächlich begonnen hat,³ muss der Tugendhafte Schreiber wiederum reagieren, was er in C 6, J 6, k 7 tut.

Er führt die sieben Kurfürsten an, über deren Wahl Hermann von Thüringen die Kontrolle habe, denn sie wählten nur, wen er für gut befände. Sein Einfluss gehe auch noch weiter, weil er nämlich den dann gewählten König ebenfalls unter seiner Aufsicht habe. Es sei ihm möglich, diesen abzusetzen, wofür als Beispiel Otto von Braunschweig (= Otto IV.) angeführt wird.⁴ Heinrich von Ofterdingen solle nun also schweigen und es unterlassen, zu vergleichen, was unvergleichbar sei. Abschließend setzt er als Warnung das Bild des Jagdhundes hinzu, der der falschen Fährte folge und seiner Strafe nicht entgehen könne. Der Tugendhafte Schreiber bezieht sich auf Heinrichs von Ofterdingen Bestimmung, der Kampf möge auf Leben oder Tod zielen. Tomas TOMASEK versteht *leitehunt* hier im Sinne von ‚Hofhund‘ und deshalb die Andeutung des Tugendhaften Schreibers dahingehend, dass dieser den von außen an den Hof kommenden Gegner darauf hinweist, dass „für ihn der Sänger stets das rechte Maß zu halten und sich vor seinem *meister* zu verantworten habe“. Der Sänger wäre damit in seiner Existenz in das Hofleben eingebunden. Diese Vorstellung teilt Heinrich von Ofterdingen nicht, er beruft sich auf seine eigene Meisterschaft und Kunstfertigkeit.⁵

Auch diese Strophe ist in allen Handschriften so überliefert. In J wird Hermann von Thüringen als

1 k tilgt alle Löwen-Bilder.

2 Um welchen Roman es sich konkret handelt, muss offen bleiben. Man kann jedoch sicher davon ausgehen, dass dieser Stoff am antikenbegeisterten Thüringer Hof bekannt war. Vgl. WBK (Rompelmann), S. 240; vgl. Wachinger 1973, S. 45; vgl. Bärmann 1997, S. 155. Vgl. darüber hinaus Tomasek 1993, S. 439f., der hierin einen Anhaltspunkt für seine Datierung sehen will, die sich an der Königswürde Heinrich Raspes orientiert.

3 Auch Wachinger 1973, S. 46, versteht die ersten vier Strophen als Exposition, bevor der Wettstreit dann beginnt, deshalb muss Heinrich von Ofterdingen auch zwei Strophen hintereinander bestreiten.

4 Die etwas seltsam anmutende Angabe, Hermann handele, wenn der König zu lang oder zu kurz sei, erklärt Tomasek 1993, S. 440f., mit Verweis auf WALTHER L 26,33 mit der unterschiedlichen Körpergröße von Staufern und Welfen.

5 Tomasek 1993, S. 436, zu diesem bekannten Spruchdichter-Bild.

Gegenkandidat erst hier eingeführt, k hat dies bereits in einer Zwischenstrophe getan.

Heinrich von Ofterdingen reagiert mehr als unwirsch auf das vom Tugendhaften Schreiber angeführte Jagdhund-Gleichnis. Er spricht ihm in seiner Erwiderung jegliche Kunst ab und vergleicht ihn gar mit einer Krähe, woraufhin auch der Tugendhafte Schreiber in C 8, J 8, k 9 seine bisherige Zurückhaltung fahren lässt und gleichfalls den kriegesischen Sangeswettstreit fordert. Besonders erniedrigend ist für ihn sicherlich die Drohung Heinrichs von Ofterdingen, ihm durch seinen Knecht die Haare scheren zu lassen. Sie ist so erniedrigend, dass er die Drohung für sich selbst wiederholen muss, dazu erweitert um den Zusatz, dass es sich um *reides*, also ‚lockiges‘ Haar handele.

Er seinerseits droht nun mit Walther, der am kommenden Tag antreten und dann neben der Weide auch gleich den Henker mitbringen werde, wie er es in der zweiten Strophe angekündigt hatte. Bis dahin aber nimmt er den Kampf auf und will all seine Kunst zeigen an diesem Tag. Er beschließt die Strophe dann jedoch nicht mit einem weiteren Lobgesang auf Hermann von Thüringen, sondern mit Drohungen gegen Heinrich von Ofterdingen, der seiner Meinung nach nie seine Heimat und den von ihm hier vertretenen Fürsten von Österreich wiedersehen werde, denn der Eisenacher Stempfel¹ werde sein Schwert drohend über sie alle halten und schließlich den Verlierer *in roubes wîse* richten. Deutlich wird nun, dass es sich um den Tod durch Enthaupten handeln soll, dem der Unterlegene zugeführt werden soll, was auf den ersten Blick verblüffen mag. Vorher war die Weide als Richtinstrument genannt worden, mithin Erhängen (*in diebes wîse*) angedroht worden. TOMASEK sieht hier einen weiteren Hinweis darauf, dass es sich tatsächlich um zwei Kämpfe an zwei Tagen handelt, demnach wurde je Kontrahent eine andere Strafe vereinbart.²

Betont wird zudem, dass keinerlei Pardon gewährt werden soll, Gnadenbitten werden bereits im Vorfeld abgelehnt.

Heinrich von Ofterdingen lässt sich dadurch nicht besonders beeindrucken, lobt seinen Fürsten und durchbricht dabei sogar das Zwiegespräch, das bisher geherrscht hatte, indem er die offenbar anwesenden *vrouwen* direkt anspricht und ihnen berichtet, dass vom Österreicher bei der Einkleidung eines seiner Männer dessen Frau nicht vergessen werde. Den Tugendhaften Schreiber hingegen belegt er nun auch noch mit der Beleidigung *gouch*.

Dieser stellt ihm in C 10, J 10, k 11 entgegen, all diese *milte* sei doch letztlich nur beim Thüringer Herrn abgeschaut, selbst die *milte* aller christlichen Könige kann er auf ihren Ursprung in Thüringen zurückführen. Einem Priester gleich, der die Sünde des reuigen Sünders tilgen könne, befreie er mit seiner Freigiebigkeit manch einen von der Schande. Selbst die *gernden* lasse er dabei nicht zu kurz kommen, was der Streiter vom Volk erfahren haben will. Abschließend wendet er sich dann mit einem Unsagbarkeitstopos ebenfalls an die *vrouwen* und übt sich ihretwegen in Zurückhaltung, wie er betont: Am liebsten würde er nämlich die Mutter dessen, der ihn einen *gouch* geschimpft hat, mit offenbar ebenfalls nicht besonders schmeichelhaften Attributen belegen. Dies passt auch zu seinem in den anderen Strophen praktizierten Verzicht auf Beleidigungen, er macht seinem Namen also alle Ehre.³

Damit ist der Auftritt des Tugendhaften Schreibers im „FÜRSTENLOB“ beendet. Nur in k wird ihm mit 13 im Prinzip noch eine weitere Strophe zugeordnet, die in C als 14 direkt durch die Namensangabe und in J als 13 indirekt Biterolf zugewiesen wird. Allerdings spricht lediglich ein Indiz für diese Zuschreibung, nämlich dass sich in k erst mit 15 ein anderer Sprecher (Biterolf) zu Wort meldet, denn gewöhnlich führen sich die Kontrahenten selbst mit Namen ein.

Die Strophe mag auch zu der Rolle, die der Tugendhafte Schreiber im „FÜRSTENLOB“ übernommen hat, nämlich der des leidenschaftlichen Verteidigers Hermanns von Thüringen, so gar nicht passen.⁴ Dagegen spricht schon, dass der Sprecher befürchtet, gleich einem Dieb bestraft zu werden, wenn es ihm nicht gelingen sollte, einen geeigneten Kandidaten für seinen Lobgesang zu finden. Zumindest der Tugendhafte Schreiber hat sich ja bereits für den Thüringer entschieden und muss demnach nicht mehr suchen.⁵

Im weiteren Verlauf der Strophe wird dann deutlich, für wen sich der Sprecher einsetzen will, näm-

1 Vgl. die Literaturschau in WBK (Rompelmann), S. 250.

2 Vgl. Tomasek 1993, S. 425f., dort auch Anm. 23f. Er löst damit das Dilemma WBK (Rompelmann), S. 250, auf.

3 Tomasek 1993, S. 434, sieht dies als Beleg für „die klare Vorstellung von der Rolle, die einem Tugendhaften Schreiber gebührt“ beim Autor des „FÜRSTENLOBS“.

4 So auch Wachinger 1973, S. 40.

5 WBK (Rompelmann), S. 262, gilt zudem als Indiz, dass die falsche Strafe genannt wird, dieses ist aber inzwischen wie gezeigt entkräftet.

lich für den Grafen von Henneberg, von dessen Mut sich eine etwas wirre Geschichte erzählen lässt, in der er sich bei einer Zusammenkunft in Mainz bei Streitigkeiten vor den Thüringer Landgrafen stellte und dann an seiner Seite kämpfte.

Diese Strophe ist also aller Wahrscheinlichkeit nach tatsächlich eher Biterolf zuzuschreiben, ist er es doch, der sich in der „TOTENFEIER“ für die Henneberger einsetzen wird. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass die Strophen der Biterolf-Rolle generell eher als eine spätere Interpolation angesehen werden. Seltsam unpassend erscheinen sie und stören eher den Handlungsverlauf, als dass sie ihn vorantreiben. Es scheint so, als dienten sie einer später hinzugefügten Ehrung des hennebergischen Geschlechts.¹

Die KOLMARER LIEDERHANDSCHRIFT überliefert außerdem mit 5 eine weitere Strophe des Tugendhaften Schreibers unikal. Sie fügt nach den ersten vier Strophen, in denen die Grundlagen des folgenden Sängerkwetts diskutierte und festgelegt werden, eine ein, die den Tugendhaften Schreiber seinen Kandidaten in allen Ehren vorstellen lässt. Dabei betont er, in der Pflicht der Thüringer zu stehen, offenbart sich also als ein Gefolgsmann, der nicht nur aus objektiven Gründen den Preis des Landgrafen anstimmt. Nach einer Beschreibung seiner Tugenden ist die Zeit gekommen, den Namen zu nennen und seine *mitte* besonders herauszustreichen. Die sei weithin bekannt und auch seine Rechtssprechung sei sowohl den Armen als auch den Reichen gegenüber immer fair. Eine gewisse unfreiwillige Komik erzeugt der abschließende Vergleich mit einer „meyt“, die treu und aufrichtig sei.

Burghart WACHINGER hält diese Strophe für überflüssig und vermutet, der Interpolator hätte das Gefühl gehabt, der Tugendhafte Schreiber müsse seinen Kandidaten möglichst schnell nennen. Dies sei jedoch nicht der Fall, denn durch das Herauszügern ergäben sich doch noch ganz andere Möglichkeiten für den Kampf.²

An den weiteren Entwicklungen im „FÜRSTENLOB“ hat der Tugendhafte Schreiber keinen Anteil mehr, seine Rolle schweigt fortan.

Der Tugendhafte Schreiber in der „TOTENFEIER“ und den Henneberger-Strophen

Der Tugendhafte Schreiber bestreitet den umfangreicheren Part in der „TOTENFEIER“ im Schwarzen Ton, einem Gespräch zwischen ihm und vermutlich Biterolf, das vollständig nur in der JENAER LIEDERHANDSCHRIFT in den Strophen 103-115 mit den möglicherweise damit in Verbindung stehenden Strophen 28f. überliefert wird. Sie unterscheidet sich auch formal vom „FÜRSTENLOB“, denn hier wechselt nicht zwangsläufig mit jeder Strophe der Sprecher und sogar Sprecherwechsel innerhalb der Strophen ist möglich.³

Die Annahme, dass es sich um Biterolf handelt, der den Tugendhaften Schreiber zu Beginn der Strophe 103 direkt anspricht und ihn bittet, hier in der Grablege Veßra für die verstorbenen und ebenda bestatteten Grafen zu beten, speist sich aus der Tatsache, dass der Sprecher sich als Gefolgsmann der Henneberger präsentiert. Da dieser Part im „FÜRSTENLOB“ Biterolf zugeteilt war, erschließt man ihn auch für den vorliegenden Text als Sprecher.⁴ Sein eigenes Gebet umfasst dann diese und die darauf folgende Strophe, bis mit 105 der Tugendhafte Schreiber der Aufforderung folgt und eine Fürbitte anstimmt. Da-

1 Vgl. Wachinger 1973, S. 46f. Er hält die Str. 12ff. sicher für Interpolationen, nicht zuletzt, weil er davon ausgeht, dass im Ur-„FÜRSTENLOB“ Heinrich von Ofterdingen nur auf vier Dichter trifft: Gegen Walther von der Vogelweide und den Tugendhaften Schreiber tritt er an, Reinmar und Wolfram übernehmen jeweils das Amt des *kiesers*. Vgl. die Aufarbeitung der älteren Forschung in WBK (Rompelmann), Ss. 291-295. Vgl. auch Wolf 1973, S. 520ff.

2 Vgl. Wachinger 1973, S. 45. Auch C gibt den Namen früher und noch dazu auf völlig unspektakuläre Weise, da ist die von k präsentierte Fassung sicher eine angemessenere, wobei hier nicht über die Echtheit entschieden werden kann und soll. Auch WBK (Rompelmann), S. 345f., sondert sie vor allem aus formalen Gründen gegen seinen Vorgänger Simrock aus.

3 Dies zeigt sich zum einen in den in wörtlicher Rede wiedergegebenen Aussagen der beiden Frauen im Visionsbericht, zum anderen in den Detailfragen, die nach WBK (Rompelmann), S. 347, von Biterolf stammen sollen. Wachinger 1973, S. 70, möchte sie lieber einem fiktiven Publikum zuschreiben, da er sich das Visionsgedicht als ursprünglich eigenständigen Text vorstellt.

4 Vgl. Wachinger 1973, S. 70.

rin ist bereits von Gerechtigkeit und Erbarmen die Rede, zwei Termini, die im weiteren Verlauf wichtig werden.

Die Strophen 106 und 107 müssen mit WACHINGER wohl umgestellt werden, da sie in der handschriftlichen Reihenfolge so keinen Sinn ergeben, ihnen muss die Strophe 108 vorgezogen werden, die gleichfalls noch dem Thema „Trauer um den Landesherren“ gewidmet ist.¹ Diese Strophe wäre, sofern ihre Angaben als historisch korrekt akzeptiert werden könnten, ideal zur Datierung geeignet, denn der Tugendhafte Schreiber beklagt darin, dass der Tod ihn innerhalb kürzester Zeit gleich zweier Herren beraubt habe, nämlich des Thüringers und der Hennebergers, dem er seine Ritterschaft zu verdanken habe. In der Forschung wurden einige Anstrengungen unternommen, um geeignete Kandidaten aus beiden Häusern zu finden, die in kurzem Abstand hintereinander gestorben sind, was durchaus auch von Erfolg gekrönt war. Dennoch muss wohl davon ausgegangen werden, dass es sich hier um fiktive Totenklagen handelt, die einem Sängerwettstreit das Thema vorgeben.²

Die Strophen 106f., 109-115 bilden dann wiederum eine Einheit, wobei der gesamte Text dem Tugendhaften Schreiber in den Mund gelegt wird. Er berichtet darin von einer Vision, die er an der Grablege der Ludowinger in Rheinhardbrunn hatte. Darin sind ihm mehrere Frauen erschienen, die von einer weiteren angeführt wurden.³ Diese ist es auch, die ihn mit Namen anspricht und ihm erklärt, die Mutter Gottes habe sie alle gesandt, wofür er dieser, sofern er *wise* sei, danken sollte.

Die folgenden Strophen (107, 109f.) dienen der Beschreibung der die Frauen geleitenden *maget*: Zunächst die Schuhe, dann der Mantel und schließlich die Krone, die sie trägt. Alles ist sehr kostbar und wunderschön, mit Edelsteinen verziert und aus Stoffen, die aus geheimnisvollen Ländern zu stammen scheinen. Die Krone wurde von den Engeln geschaffen und von Luzifer getragen, bevor er das Himmelreich verlassen musste, als Michael sie ihm dann vom Kopf schlug, sprang ein Stein heraus, der nun als *grâl* das Leben Parzivals bestimmt.

Mit Strophe 111 wird das Gespräch mit der *maget* fortgesetzt. Eine *vrouwe* ist nun aufgetreten und der Tugendhafte Schreiber erkundigt sich, um wen es sich denn bei der ganz in gold Gekleideten und Gekrönten handle. Seine Gesprächspartnerin verweigert ihm jedoch zunächst die Antwort und führt erst auf seine Frage, ob die Dame irgendjemandem zugetan sei, aus, dass das derjenige sei, der nach ihrem Willen handle. Ihr sei der lieb, der gerecht handle, denn die Tugendreiche sei die Gerechtigkeit selbst. Die *maget* zieht offenbar häufiger ihren Zorn auf sich, denn sie ist in der Lage, jemanden auf Wunsch vor ihr zu beschützen, so dass die Gerechtigkeit ihr letztlich nachgeben muss.

Dem Tugendhaften Schreiber bleibt in der folgenden Strophe zu fragen, ob denn der Thüringer die Huld der beiden genieße. Darauf antwortet jedoch nicht die *maget*, sondern die *vrouwe*. Sie muss ihm mitteilen, das gegen ihre Entscheidung hinsichtlich des Thüringers weder Beichte noch Reue hülften, denn er habe nicht immer dem Recht gemäß gehandelt.⁴ Die *maget* steht nun helfend dem Tugendhaften Schreiber zur Seite und nimmt den Verstorbenen in ihren Schutz. Dabei prophezeit sie der Gerechtigkeit, dass sie wieder einmal unterliegen werde, denn gegen die Mutter Gottes komme auch sie nicht an.

Strophe 113 zeigt die Gerechtigkeit missgestimmt, denn ihrer Meinung nach ist jeder verloren, der sich nicht immer an das Recht und die Gerechtigkeit hält. Ein solcher dürfe unter keinen Umständen von ihr erwarten, dass sie sich für ihn bei Gott einsetzen würde. Die *maget* muss ihr hier Recht geben, sie deutet aber auch an, dass sie ihm helfen könnte.

Die vorletzte Strophe zeigt nun die Frauengruppe, die bisher im Hintergrund gestanden hatte. Es handelt sich dabei um die Personifikationen von Treue, Scham, Zucht, Keuschheit, *milte* und Ehre. Diese fallen der *maget* zu Füßen und behaupten ihr gegenüber, sowohl der Thüringer als auch der Graf von Henneberg wären ihre *vriedel* gewesen und setzen sich aus diesem Grund für die beiden ein. Die *maget* lässt sich erweichen und verspricht ihnen, dass sie helfend eingreifen wird.

In der letzten Strophe möchte der Tugendhafte Schreiber endlich erfahren, mit wem er es denn die ganze Zeit zutun hat und schmeichelt ihr, dass es wohl niemanden gebe, der ihr gleich sei. Sie belehrt

1 Vgl. Wachinger 1973, S. 71. WBK (Rompelmann), S. 56, hingegen erscheint die Reihenfolge, wie J sie überliefert, logisch zu sein, allerdings vermutet er Interpolation.

2 Vgl. Wachinger 1973, S. 68ff. zur Forschungsgeschichte. Er kommt zu diesem Schluss, da keine der recherchierten Todesfälle tatsächlich derart eng beieinander lagen, bzw. die jeweils Betroffenen sich nicht für eine gemeinsame Totenklage zu eignen scheinen.

3 Zum Problem der Anzahl der Frauen vgl. WBK (Rompelmann), S. 347, zu Vers 18.2, mit Literatur.

4 Ob hier tatsächlich mit WBK (Rompelmann), S. 7f., angenommen werden soll, dass es sich bei dem Betraueren um Heinrich Raspe, dem Fehlverhalten bei seiner Vertreibung Elisabeths von der Wartburg 1227 vorgeworfen werden könnte, ist zweifelhaft.

ihn, dass die Mutter Gottes sie an Schönheit weit übertreffe, ihr Name aber sei Barmherzigkeit. Lachend gibt sie ihm zu verstehen, dass die Schönheit ihrer Herrin sogar Felsen zum Zerspringen bringen könnte.

Die beiden Strophen 28f. werden häufig in Zusammenhang mit der „TOTENFEIER“ gebracht, da es sich zum einen um dieselben Protagonisten handelt, und zum anderen inhaltliche Zusammenhänge bestehen: Biterolf ist wieder auf der Seite der Henneberger und der Tugendhafte Schreiber gibt erneut an, vom Grafen von Henneberg zum Ritter geschlagen worden zu sein. Problematisch ist, dass Wolfram zu Beginn als gegenwärtig angesprochen wird, wovon in der „TOTENFEIER“ nirgends die Rede ist. Gemeinsam mit ihm habe der Tugendhafte Schreiber seine Ritterwürde im Rahmen eines prächtigen Festes von dem sehr zu preisenden Henneberger erhalten. Biterolf kann dem nur zustimmen, zwar ist er bei dieser Gelegenheit nicht ausgezeichnet worden, wohl aber hat er an der Feierlichkeit teilgenommen, die in Maßfeld stattfand. Der Henneberger hat sich dabei wieder einmal durch *milte* ausgezeichnet. Etwas rätselhaft bleibt der Schluss der Strophe, wenn von einem Schalk die Rede ist. ROMPELMANN versteht dies als Anrede an Walther von der Vogelweide, es könnte sich aber auch um einen allgemeinen Ausruf zur Bestätigung der Preiswürdigkeit des Hennebergers handeln.¹

WACHINGER geht davon aus, dass hier zwei ursprünglich eigenständige Texte vorliegen, nämlich eine Totenklage und ein Visionsgedicht. Inwieweit die sogenannten Henneberger-Strophen zum Nachruf gehören, kann nicht endgültig entschieden werden, es zeigen sich aber auffallende Parallelen.²

Der Tugendhafte Schreiber im „MEISTER LOB“

„Denn das historisch Bedeutsame am „Wartburgkrieg“ scheint mir nicht irgendein nie mit Sicherheit rekonstruierbares ‚Original‘ zu sein, sondern die Tatsache, daß von diesem Thema mehr als zwei Jahrhunderte eine Faszination ausging, die Erweiterungen, Umformungen und Neudichtungen veranlaßte, in denen sich Kontinuität und Wandel des literarischen Selbstbewußtseins der *meister* spiegelt.“³

Dazu ist auch „DER MEISTER LOB“ zu zählen, das über eine Erweiterung des „RÄTSELSPIELS“, auf die es wörtlichen Bezug nimmt, und über die handelnden Figuren dem Komplex „WARTBURGKRIEG“ angegliedert wurde. Es zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass es über die Protagonisten die beiden ansonsten einzeln stehenden Teile „FÜRSTENLOB“ und „RÄTSELSPIEL“ miteinander verzahnt. Dennoch ist das Gedicht von der Forschung bisher wenig beachtet worden, so auch von KROGMANN, der zwar den Verbindungscharakter erkennt, sich aber letztlich nicht weiter zum Inhalt äußert.⁴

Den dieses Gedicht bildenden fünf Strophen geht ein sechsstrophiges Vogelrätsel voraus, das den Aufstand Luzifers und seinen anschließenden Fall zum Thema hat. Der Löser, Wolfram, freut sich am Ende, dass er ein solch schwieriges Rätsel erraten konnte.

Diese Freude überträgt sich auf den Tugendhaften Schreiber, denn er muss zugeben, dass sein Herz vorher ganz niedergeschlagen und seine Kunstfähigkeit schier gelähmt gewesen seien, bis Wolfram beides mit seiner Glanzleistung gegenüber Klingsor wieder zum Leben erweckt hätte. Ganz freundschaftlich kann er verkünden, dass er sein ganzes Leben noch nie Vergleichbares aus dem Munde *wiser meister* vernommen habe, wie das eben Gebotene.

Dem stimmt dann in der folgenden Strophe Walther von der Vogelweide zu, der seine Kunstfertigkeit der Wolframs unterordnet. Reinmar, der sich wie fast alle anderen auch selbst nennt, schließt sich dem bewundernden Urteil an. Eventuell können die ihm in den Mund gelegten Äußerungen dahingehend gedeutet werden, dass hier doch eher an den Minnesänger REINMAR DEN ALTEN gedacht wurde. Er setzt ein:

1 Vgl. WBK (Rompelmann), S. 350, mit Literatur. Er geht allerdings davon aus, dass der TUGENDHAFTE SCHREIBER seinen Ritterschlag auch in der Realität vom Grafen von Henneberg erhalten habe. Bei WOLFRAM hingegen ist er sich im Zweifel, da dieser in seinen Werken niemals davon spricht, dort die Ritterwürde bekommen zu haben. Er schlägt jedoch vor, die Angaben als Missverständnis zu interpretieren: Demnach handele es sich hier nicht um den Dichter, sondern um einen anderen Mann, den er historisch nachweisen kann und dessen Namen verunreinigt überliefert wurde, vgl. ebd., S. 348ff.

2 Vgl. Wachinger 1973, S. 70f. und S. 73.

3 Wachinger 1973, S. 7.

4 Vgl. Krogmann 1961, S. 77f.

„Ich rymer red es ficherlich
 fit das m̄y fingen ift ir nirgen kein' gelich
 vnd han doch manig ~~hoch ding~~ hohes ding befunden“ (k 691^{va})

Das klingt weniger nach einem Spruchdichter, wie es bei REINMAR VON ZWETER der Fall wäre, das klingt mehr nach Minnesang und dem Modell der Hohen Minne. Möglicherweise verschwamm zur Abfassungszeit dieses Textes das Wissen um beide Dichter, eine Entwicklung, die dann ihren Höhepunkt in der Namensliste in der KLINGSOR-Miniatur der MANESSISCHEN LIEDERHANDSCHRIFT fand.

Biterolf kann sich für die vierte Strophe der Begeisterung ebenfalls nicht entziehen und wie schon von Reinmar in der vorhergehenden Strophe angemerkt, betont er die Wichtigkeit des Singens aus dem reinen Herzen heraus, dabei schließt er wie sein Vorgänger ebenfalls Klingsor implizit mit ein.

Darauf reagiert in der abschließenden Strophe Heinrich von Ofterdingen, der seinen Namen zwar nicht nennt, jedoch zum einen daran zu erkennen ist, dass er seine Stimme noch nicht erhoben hat, zum anderen an seiner Bemerkung, Klingsor dorthin geholt zu haben. Er lobt denn auch nur Klingsor exklusiv.

Der Tugendhafte Schreiber als literarische Figur

Nachdem der Ansatz der älteren Forschung, die Gedichte des „WARTBURGKRIEGES“ biographisch auswerten zu können, in den letzten Jahrzehnten verworfen worden war, standen auch die Protagonisten weniger im Rampenlicht, man tendierte, wenn überhaupt eher zu Gesamtinterpretationen.² Als einzige größere Arbeit zu einer der Figuren kann die von Hedda RAGOTZKY zur WOLFRAM-Rezeption genannt werden, die darin auch seinen Auftritten in „FÜRSTENLOB“, „RÄTSELSPIEL“, „ZABULONS BUCH“, „STUBENKRIEG“ und „SONRAT“ ausführliche Abschnitte widmet.³

Wie sieht also nun die Rolle aus, die der Tugendhafte Schreiber einnimmt?

Ganz deutlich wird er mit Thüringen in Verbindung gebracht und zwar explizit mit den ludowingischen Landgrafen. Für einen solchen setzt er sich bei Barmherzigkeit und Gerechtigkeit in seiner Visionsschilderung in der „TOTENFEIER“ ein, nachdem er dessen Tod beklagt hat. Eine so innige Beziehung wird auch in der in k möglicherweise interpolierten Strophe 5 des „FÜRSTENLOBS“ betont, nämlich die zu Hermann I. von Thüringen:

„so han ich zu der turīger herrē pflicht [...]“ (k 756^{vb})

Eisenacher Verhältnisse scheinen ihm bekannt zu sein, nennt er doch den Namen des örtlichen Henkers als erster,⁴ was ebenfalls seine Einbindung in das *gesinde* des Landgrafenhofes betont. Auch seine Aussage, der Graf von Henneberg hätte ihm gleichzeitig mit Wolfram von Eschenbach die Ritterwürde verliehen, die er zweimal gegenüber Biterolf macht, nämlich in der „TOTENFEIER“ (J 107) und in der ersten Henneberger-Strophe (J 28), steht mitnichten im Gegensatz dazu. Beide Familien waren eng miteinander verbunden, weshalb auch die Doppelklage, die Biterolf initiiert, prinzipiell nichts Unrealistisches hat.

Neben diesem eher lokalpatriotischen Anteil seiner Rolle steht der des unerschrockenen ersten Kämpfers gegen Heinrich von Ofterdingen im „FÜRSTENLOB“. Ohne zu zögern tritt er vor, nachdem Walther von der Vogelweide angekündigt hat, sich erst am kommenden Tag der Herausforderung zu stellen. Es will dem Tugendhaften Schreiber trotz wackerer Bemühungen nicht gelingen, den Herausforderer zu übertrumpfen und so ist der Weg für den Auftritt des besten Dichters geebnet – da Walther letztlich siegt, kann man ihn mit Recht so bezeichnen. Sein Handeln zeugt jedoch nicht gerade von moralischer Kom-

1 Gegen Krogmann 1961, S. 78, der „klein“ liest.

2 Auch Tomasek 1993, S. 421, bedauert die Leerstelle, die diese Texte in der modernen Forschung einnehmen.

3 Vgl. Ragotzky 1971, Ss. 45-91.

4 Vgl. WBK (Rompelmann), S. 250, der gegen WBK (Simrock) davon ausgeht, dass es sich tatsächlich um den Namen handelt und nicht um eine (weitere) Amtsbezeichnung.

petenz, stellt er doch Heinrich von Ofterdingen geschickt eine Falle. Damit ihm dies gelingen kann und zudem so schnell, muss zunächst ein Einblick in die Kampftechnik Heinrichs gewährt werden und dies ist die Aufgabe, die der Tugendhafte Schreiber übernimmt. Exemplarisch führt er mit ihm den Sängerstreit durch, indem er seinen Kandidaten preist und ihn beispielsweise mit einem Adler gleichsetzt. Heinrich von Ofterdingen nimmt das Bild auf und verwendet es entsprechend gegen den Thüringer im Sinne seines eigenen Kandidaten. Dies wird Walther am Ende gegen ihn ausnutzen.

Der Tugendhafte Schreiber bildet auch die Folie, um einerseits die Dramatik des Kampfes, andererseits die recht unangenehm aufbrausende Art des Herausforderers abzubilden, die ihn später veranlassen wird, eine unüberlegte Entscheidung zu treffen. Die ersten beiden Strophen des Tugendhaften Schreibers zeigen eine Ruhe, die bei Heinrich von Ofterdingen nicht zu finden ist. Im Gegenteil, jener scheint eher zur Pöbelei zu neigen und verbrämt diese als *kunst*. Nach einer Zurechtweisung, sich doch den Regeln zu unterwerfen, spricht er seinem Gegner jegliche *kunst* ab und beleidigt ihn die gesamte Strophe hindurch, ohne wieder auf das eigentliche Thema des Kampfes zurückzukommen. An diesem Punkt kann sich der Tugendhafte Schreiber nur noch schwer beherrschen und lässt aus dem Spiel tödlichen Ernst werden, wenn auch er den Tod des Unterlegenen fordert. Es drängt sich der Eindruck auf, als hätte sich der Tugendhafte Schreiber zwar bereit gefunden, für eine erste Runde gegen Heinrich von Ofterdingen anzutreten, nicht aber damit gerechnet, dass schon dieser Kampf kein gutes Ende nehmen würde. Nachdem Heinrich jedoch unter die Gürtellinie gezielt hat, bleibt ihm nichts anderes übrig. Er lässt sich selbst nicht zu Beleidigungen hinreißen. Erst in dem Moment, in dem er begreift, dass er diesen Streit nicht den vorab vereinbarten Regeln gemäß weiterführen kann, zieht er sich zurück. Es ist der Moment, in dem er am liebsten die Mutter Heinrichs von Ofterdingen ehrverletzend titulieren möchte, was er jedoch aus Rücksicht auf die anwesenden Damen unterlässt. Damit hat die Beleidigung jedoch letztlich stattgefunden, denn jeder Anwesende kann sich nun seine Gedanken machen, inwiefern denn die Mutter als Zielscheibe einer solchen dienen könnte.

Der Bezug auf die Mutter findet sich auch im Gawan-Keie-Dialog des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS. Dort weist Keie anschließend auf die verlorene Jungfräulichkeit von Gawans Mutter hin. Dies soll weniger eine Beleidigung im eigentlichen Sinne sein als vielmehr die Selbstverständlichkeit der neuen Sitten illustrieren.

Dennoch sind (neben dem formalen Aspekt) Parallelen zum Dialog nicht von der Hand zu weisen: Gawans Anspruch, sich gegen die Verkehrung von richtig und falsch einzusetzen und sich nicht um des Brotes willen dem Opportunismus zu ergeben, ist vergleichbar mit dem Versuch des Tugendhaften Schreibers, der *kunst*, die ihre eigene Wahrheit hat und mithin derartige Kategorien nicht kennen kann, die Notwendigkeit der Regelbefolgung entgegen zu stellen.

Als literarische Figur steht der Tugendhafte Schreiber also tatsächlich für die Tugendhaftigkeit ein, insofern zeigt sich eine enge Verbindung zwischen Name und Rolle. Neben einer solchen gegenüber den *vrouwen* steht er für eine generelle im Kampf ein und kann deshalb nicht an einem Sängerstreit teilnehmen, der sich nicht auf das gestellte Thema konzentriert, sondern durch persönliche Angriffe entschieden werden soll. So verliert der Tugendhafte Schreiber den Wettkampf letztlich nicht, sondern er verfällt in Schweigen und verweigert sich ihm auf diese Weise. Die Regeln wurden gebrochen und deshalb braucht er selbst auch nicht dem Tod anheimzufallen. Im Gawan-Keie-Dialog flüchtet Gawan sich am Ende in die von ihm imaginierte Welt, in der *triuwe* und *wârheit* leben. Er gibt damit ebenfalls auf und überlässt Keie das Feld.

Als Folge von Regelverletzung ist vermutlich auch das Ende des „FÜRSTENLOBS“ einzuschätzen, wenn Heinrich von Ofterdingen durch die Bitte der Landgräfin die Möglichkeit eingeräumt wird, Klingsor herbeizuholen. Zwar war zu Beginn ausgemacht worden, dass ein Gnadenerlass ausgeschlossen sei, da aber Walther von der Vogelweide mit einer List gesiegt hat, kann diese Vereinbarung gleichfalls gebrochen werden.

Damit übernimmt es der Tugendhafte Schreiber im „FÜRSTENLOB“, Heinrich von Ofterdingen die Maske vom Gesicht zu reißen, um so das Vorgehen Walthers am Schluss vorzubereiten und letztlich zu legitimieren.

Die jüngere Strophe im „MEISTER LOB“ trägt wenig bei zum einen Einblick in die Rezeption des Dichters. Deutlich wird nur, dass er in der Lage ist, wahre *kunst* zu erkennen, aber über diese Fähigkeit verfügen auch seine anderen Mitstreiter. Die Strophen scheinen austauschbar zu sein und unterscheiden sich nur durch die jeweilige Namensnennung, lediglich die Heinrichs von Ofterdingen ist speziell auf seine Situation zugeschnitten.

Die Rezeption als literarische Figur zeigt im „FÜRSTENLOB“, dem bekanntesten Part des „WARTBURG-

KRIEGES“, Parallelen zur grundlegenden Tendenz des Werkes. Das Eintreten für Regeln und die klare Absage an alle, die sich gemäß dieser Regeln falsch verhalten, kennzeichnet sowohl einen großen Teil der Texte des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS als auch die hier geschaffene Rolle. Dies erlaubt die Annahme, dass für die Rollengestaltung auf Werkkenntnisse zurückgegriffen wurde, so oberflächlich diese auch gewesen sein mögen. Damit steht die Ausgestaltung der Rolle des Tugendhaften Schreibers im Gegensatz zu der der anderen. Weder Walther von der Vogelweide, noch Wolfram von Eschenbach noch Reinmar zeigen in ihren Rollen konkrete Rückverweise auf die jeweiligen Werke. Es erscheint so, als seien diese berühmten Namen vielmehr zur Aufwertung der Sängerkrieg-Texte genutzt worden. Diese Aufwertung strahlt letztlich aus auf diejenigen, die hinter den Texten stehen und nur in den Lobpassagen genannt werden, also zunächst sicherlich die Landgrafen von Thüringen. Dass es sich bei den Texten rund um den „WARTBURGKRIEG“ um explizite Gönnerdichtung handelte, machen die als spätere Interpolationen erkennbaren Strophen mit Henneberger-Thematik deutlich.

Vor diesem Hintergrund ist es denkbar, dass der TUGENDHAFTE SCHREIBER durchaus eine konkrete Person im Dunstkreis der Thüringer war, denn die Wahl eines so kleinen und unbekannten Dichters ist anders schwer erklärlich.

Meistergesang

DIE ZWÖLF MEISTER

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es der Auftritt im „WARTBURGKRIEG“, der im 15. und 16. Jh. seinen Nachhall hat. Dann nämlich wird der Name des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS in einigen Zwölf-Meister-Listen geführt, mit denen die Meistersinger der frühen Neuzeit ihre eigene Geschichte rekapitulierten. Versammelt werden darin die Namen der Ahnherren, auf die man sich gern beziehen möchte. Eigentlich sollten diese Listen die Ursprungssage des Meistergesangs bewahren, in der zwölf Männer, die sich dem Gesang verschrieben haben, von Kaiser Otto I im Jahre 962 nach Paris zitiert werden. Grund ist der Verdacht päpstlicher Kreise, bei diesen zwölf handele es sich um Aufrührer. Einem Examen können sie jedoch standhalten und so werden sie letztlich vom Papst anerkannt, der den Gesang als Gottesgabe an die Deutschen wertet. Darüber hinaus stattet er sie mit einem Kleinod, nämlich einer Krone, aus.¹

Für die Zwölf-Meister-Listen spielten die Protagonisten des „WARTBURGKRIEGES“ offenbar eine wichtige Rolle, denn sie kamen mit ihrem Wettsingen dem Selbstverständnis der Meistersinger sehr entgegen und so sind WOLFRAM VON ESCHENBACH und WALTHER VON DER VOGELWEIDE denn auch Stammgäste auf diesen Listen. Der TUGENDHAFTE SCHREIBER hingegen konnte sich nicht dauerhaft darauf halten, nur NACHTIGALL, FOLZ und VOIGT führen ihn an.²

Zurück geht dies möglicherweise auf die KOLMARER LIEDERHANDSCHRIFT. Heinrich HUSMANN weist auf eine Notiz zu Beginn der Handschrift hin, die seiner Meinung nach das Grundprinzip ihrer Anlage benennt:³

„Dies bûch vn Daffel ift der XII
Meifter gediecht [...]“ (k, 3^r)

Als Basiskorpus kann er insgesamt 13 Dichter ausmachen, deren Namen immer wieder in den Zwölf-Meister-Listen auftauchen.⁴ Einer dieser 13 Tonautoren ist der TUGENDHAFTE SCHREIBER, dem die „Grußweise“ zugeschrieben wird.

DIE „WINSBECKISCHEN GEDICHTE“

Diese Tonbezeichnung verwenden die Handschriften k, W und g in ihrer Überlieferung der sogenannten „WINSBECKISCHEN GEDICHTE“.⁵ Darunter versteht man im Einzelnen:

- Der „WINSBECKE“: Ein Vater belehrt seinen Sohn über richtiges Verhalten in allen ritterlich-weltlichen Lebenslagen;
- Die „WINSBECKE-FORTSETZUNG“: Es meldet sich der zuvor nur apostrophierte Sohn zu Wort und

„bricht unwirsch in die vom ‚Winsbecke‘ zuvor so wohlgeordnete Ritterwelt ein, in ihr feines Gespinnst aus idealistischen, aber auch bieder lebensnahen Überlegungen, wischt deren ambitioniert angestrebte Harmonisierung zwischen diesseitig-sozialen, doch dabei immer schon jenseitsorientierten Ansprüchen kühn vom Tisch.“⁶

- Die „WINSBECKIN“: Eine Mutter ergreift das Wort, im Gegensatz zum Sohn beim WINSBECKEN antwortet dabei die zu belehrende Tochter und die beiden wechseln sich recht regelmäßig stro-

1 Die Sage ist in differierenden Varianten überliefert, hier wurde versucht, ein Extrakt wiederzugeben. Vgl. Nagel 1962, Ss. 64-67; vgl. auch Brunner 1975, S. 13ff.

2 Vgl. Brunner 1975, S. 193.

3 Vgl. Husmann 1960, S. 191; zur Problematik, da es sich um eine übergeschriebene Stelle handelt vgl. ebd., S. 192f.

4 Vgl. Husmann 1960, S. 241f.

5 Zu den Handschriften vgl. Frieder Schanze: Art. „Winsbecke/ Winsbeckin und Winsbecken-Parodie“. In: ²VL Bd. X, Spp. 1224-1231; hier Sp. 1225f.

6 Hofmeister 1991, S. 5.

phenweise ab;

- Die „WINSBECKEN-PARODIE“: In dieser werden die gegebenen Ratschläge ins Gegenteil verkehrt, sie liegt nur fragmentarisch vor.

Die Tonbezeichnung „Grußweise“ wird nur den Strophen des „WINSBECKE“ und der „WINSBECKIN“ beigegeben.¹ Der Ton selbst ist beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER nicht nachweisbar, formale Verwandtschaft besteht mit der „TIROL“- und der „MOROLF“-Strophe.²

Thematisch würden die Texte zum lehrhaften Anspruch des Dichters passen, wobei die Berührungspunkte mit den einzelnen Teilen unterschiedliche sind.

So zeigt die „WINSBECKIN“ zwar strukturelle Parallelen zum Gawan-Keie-Dialog durch die Wechselrede, der Inhalt hingegen lässt eher an die Minnelieder denken, da Mutter und Tochter sich über allgemeine weibliche Verhaltensregeln in *minne*-Dingen verständigen.³ Auch die Gesprächseinleitung unterscheidet sich von der des Gawan-Keie-Dialogs, bittet doch hier nicht die Tochter einleitend um Rat, sondern das Gespräch findet dieses Thema erst im Verlauf. Außerdem steht hier tatsächlich die Unterrichtung der Tochter durch die Mutter im Mittelpunkt, es finden sich also keine zwei entgegengesetzten Positionen, die von den Sprechern vertreten werden wie im Dialog.

Der „WINSBECKE“ dagegen ist zwar nicht als Gespräch angelegt, die inhaltlichen Ähnlichkeiten mit dem Gawan-Keie-Dialog sind hier jedoch größer. So wird der Sohn in Strr. 22f. aufgefordert, sich der Gruppe der *werden* anzuschließen, um sich eine Position bei Hofe erobern zu können. Der Vater unterrichtet seinem Sohn weiter, dass er Gerüchten und Verleumdern keinen Glauben schenken solle und ermahnt ihn mit den Strr. 24f., dass er seine Zunge im Zaume halten und sich zunächst bedenken solle, bevor er etwas äußere. Seine Worte seien dann so zu wählen und zu setzen, dass sie den *wîsen* behagen. Diese Handlungsanweisung ist aber wohl im Gegensatz zu der Keies im Dialog weniger opportunistisch gemeint, sondern soll vielmehr darauf abzielen, den jungen Mann zu einem bedächtigen Umgang mit Erwachsenen bzw. Älteren zu erziehen. Etwa in die gleiche Richtung weisen die Strr. 34f., wenn betont wird, wie wichtig es sei, Freundesrat zu folgen. Voraussetzung dafür sei jedoch, dass diese Freunde über *wîsheit* verfügen. Zusammenfassend kann man also sagen, dass dem Sohn ein ausgeglichenes Verhalten im Sinne der *mâze* ans Herz gelegt wird. Übt er ein solches, müssen ihn die *werden* positiv beurteilen und er kann sich gegen gesellschaftliche Störenfriede, die ihres Ansehens verlustig gehen müssen, leicht abgrenzen.⁴

Die „WINSBECKE-FORTSETZUNG“ hat einen gänzlich anderen inhaltlichen Schwerpunkt als das Werk des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS. Sehr vehement fordert der Sohn hier eine christliche Lebensführung ein, die über allem stehen und auf das große Ziel der Buße hin ausgerichtet sein soll.

Die „WINSBECKE-PARODIE“⁵ schließlich verkehrt viel der „WINSBECKE“-Stellen ins Gegenteil.⁶ Vor dem Hintergrund der vorliegenden Fragestellung sind besonders die Strr. 17f.⁷ von Interesse, die sich, ausgehend von „WINSBECKE“ 22f., mit der Lüge befassen. Die Parodie rät hier zur Flucht von allen Orten, an denen die Wahrheit wohnt. Der Angesprochene soll auch selbst Lug und Trug verbreiten, um damit ein klar definiertes Ziel zu erreichen. Die Berichte von eigenen Kampfserfolgen und die Selbstdarstellung als versierter Kämpfer kann nur nützlich sein, denn so werden etwaige Aggressoren erfolgreich auf Distanz gehalten. Der Sohn soll sich also in der Parodie möglichst weit von den *wîsen* entfernen, deren Nähe und Gewogenheit ihm im „WINSBECKE“ so sehr ans Herz gelegt worden waren. Im Gegensatz zu Keie im Dialog verfolgt der Sprecher hier also nicht den Zweck, sich durch Lügen und Betrügen bei den Entscheidungsträgern anzubiedern und ins rechte Licht zu rücken, sondern im Gegenteil sich von ihnen abzusetzen und sogar über sie zu erheben. Dennoch zeigt sich die enge Parallele schon dadurch, dass es sich in beiden Fällen um Didaxen *ex negativo* handelt.

Wernfried HOFMEISTER betont in seiner rezeptionsgerichteten Untersuchung der Parodie:

1 Vgl. die Auflistung in RSM Bd. V, S. 571ff.

2 Vgl. Frieder Schanze: Art. „Winsbecke/ Winsbeckin und Winsbecken-Parodie“. In: ²VL Bd. X, Spp. 1224-1231; hier Sp. 1225.

3 Als Beispiele seien hier die Strophen „WINSBECKIN“ 16 (nur der Mann soll von der Tochter beachtet werden, der es auch verdient) und 30 (*huote* ist unnötig, wenn die *vrouwe* selbst über genug *êre* verfügt, denn dann trifft sich von sich aus die richtigen Entscheidungen in *minne*-Dingen) genannt.

4 Vgl. „WINSBECKE“ 31; 45.

5 Eine Übersetzung mit textkritischen Erläuterungen bietet Hofmeister 1991, Ss. 9-14.

6 Vgl. die Aufstellung der Zielpunkte bei Hofmeister 1991, S. 14.

7 Bereits in „WINSBECKE-PARODIE“ 16 wird das Thema angesprochen.

„Negative Suggestionen stellen keine faktischen Handlungsanweisungen mit ernstzunehmenden Erfolgsaussichten dar, sondern ironische Umkehrungen des gewünschten, althergebrachten Sollzustands. [...] Dementsprechend erblicke ich in der ‚Winsbecke-Parodie‘ eine seriöse, zeitkritische Auseinandersetzung mit den faktischen Irrungen innerhalb des Ritterstandes und keine selbstgenügsame trivial-oberflächliche Verballhornung eines als obsolet empfundenen literarischen Gestus.“¹

Ausschlaggebend für diese Wertung ist jedoch, dass in der „WINSBECKE-PARODIE“ immer wieder Signale gegeben werden, dass die Ausführung der gegebenen Ratschläge negative Konsequenzen haben würde. So wird der, der sich einen Namen als Lügner erwerben kann, eben als „huorensun“ bezeichnet werden.² Durch dieses Verfahren unterscheidet sich der Text bedeutend vom Gawan-Keie-Dialog des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS, dessen Figuren ihre Positionen bis zum Schluss stringent vertreten.

Die Tonzuweisung zeigt, dass der Dichter offenbar entgegen der auf uns gekommenen Überlieferung seines Werkes nicht primär als Minnesänger eingeschätzt worden ist, denn solchen wurden in späterer Zeit selten Töne zugeschrieben. Übergangen wurde in diesem Fall auch, dass er sich sowohl für den Dialog als auch für seine Spruchdichtung eindeutig fremder Töne bedient, die zudem (vermutlich) recht bekannt waren. Zur Erklärung muss entweder eine Überlieferungslücke vermutet werden und/ oder eine Beeinflussung durch die Teilnahme am „WARTBURGKRIEG“ angenommen werden. Seine Rolle dort korrespondiert klar mit der eines Töneerfinders.

„DES MINNERS KLAGE“

Gisela KORNRUMPF nennt die Möglichkeit, dass die Minnestrophe IV,3 als Vorlage für die siebte Strophe in „DES MINNERS KLAGE“,³ die vielleicht HADAMAR VON LABER zugeschrieben werden kann, gedient hat.⁴ Besonders die Vv. 4-9 zeigen deutliche Parallelen zur Minnerede, sowohl, was den Inhalt als auch, was den Wortlaut angeht. In gleicher Reihenfolge werden der *blinde*, der *tôre* und der *zage* als Bilder gewählt, um deutlich zu machen, wer von den *vrouwen* kein Entgegenkommen zu erwarten haben soll. Im Detail:

- zum Substantiv *blinde* wird jeweils das Verb *frumen* gestellt, hinzu kommt noch das Adjektiv *lieht*; die Version in „DES MINNERS KLAGE“ ist mit zwei Versen und der Verdoppelung des Motivs der unnützen Helligkeit jedoch etwas umfangreicher;
- die *tôre*-Partien unterscheiden sich nahezu nur durch den Ersatz von *ûf*... *muotes hân* durch *sich versinnen*;
- bei der *zage*-Stelle entfernen sie sich am weitesten voneinander, geht es dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER doch um die weibliche *güete*, die ein solcher nie erlangen darf, in „Des Minners Klage“ hingegen um die weibliche *schoene*.

Diese Übereinstimmungen können der Vermutung, dass die Strophe der Minnerede in Abhängigkeit von der des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS entstanden ist, erhärten. Da die Minnelieder einen starken didaktischen Zug tragen, könnten sie aus diesem Grund für den Dichter von „DES MINNERS KLAGE“ interessant und anregend gewesen sein.

RICHARD WAGNER

Seinen letzten Auftritt absolviert er 1845 in Richard WAGNERS Oper „TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG“ als Heinrich der Schreiber. Eine Solopartie steht ihm hier nicht mehr zu, er bleibt im Hintergrund.

1 Hofmeister 1991, S. 19f.

2 „WINSBECKE-PARODIE“ 16,10. Vgl. zu diesem Verfahren Hofmeister 1991, Ss. 16-19.

3 Diese Strophe findet sich in der Ausgabe „DES MINNERS KLAGE“ als Str. 625.

4 Vgl. Gisela Kornrumpf: Art. „Der Tugendhafte Schreiber“, in: ²VL Bd. IX, Spp. 1138-1141; hier Sp. 1140. Vgl. auch Ingeborg Glier: Art. „Des Minners Klage“. In: ²VL Bd. VI, Spp. 593f. Vgl. auch Glier 1971, S. 246ff., die zwar auf Parallelen z.B. zu WALTHER VON DER VOGELWEIDE und REINMAR hinweist, nicht jedoch auf die zum TUGENDHAFTEN SCHREIBER.

Zusammenfassung

Die Rezeptionszeugnisse zeigen deutlich, dass der TUGENDHAFTE SCHREIBER weniger als Minnesänger im mittelalterlichen kollektiven Gedächtnis bewahrt wurde, als vielmehr als Spruchdichter. Nicht einmal die auf Minnesang spezialisierte GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT lässt sich von seinen Minneliedern zu einer Miniatur inspirieren, sondern weicht auf eine Alternative aus und trägt dabei der Verbindung nach Thüringen Rechnung.

Den ersten expliziten Beleg für eine derartige Gewichtung seines Werks und die Basis für alles Weitere bietet seine Rolle als Teilnehmer im „WARTBURGKRIEG“. Darin wird auch die enge Beziehung zu den Ludowingern etabliert, die seine Lehr- und Spruchdichtung indirekt dokumentiert durch intertextuelle Verweise auf Texte anderer Künstler, die mit einiger Sicherheit am Thüringer Hof gewesen waren. Die Anlage seiner Rolle in den einzelnen Teilen dieses Konglomerats lässt Kenntnisse zur Entstehungszeit vermuten, die über das Œuvre, das heute in der Überlieferung vorliegt, hinausgingen. Im Gegensatz zu den Rollen, die den belegbaren Dichtern zugewiesen werden, passt seine hervorragend zu den im zugeschriebenen Texten. Dies erhärtet die These, dass eine Überlieferungslücke weitere Spruchdichtungen dem heutigen Zugriff entzogen hat.¹

Aus der Zugehörigkeit zum Personal des „WARTBURGKRIEGES“ resultiert die Rezeption im Meistersang, die ebenfalls nur seine Lehr- und Spruchdichtung im Blick hat. Dass man ihn als einen der Alten Meister einschätzt, in ihm also einen Tonauteur sieht, könnte ein Hinweis darauf sein, seine Autorschaft für die Strophen des MAASTRICHTER FRAGMENTS nicht anzuzweifeln. Dafür wird aus dem Tonrepertoire WALTHERS VON DER VOGELWEIDE geschöpft. Eine solche Tonübernahme passt besser zu einem Spruchdichter als zu einem Minnesänger, schließt aber auch nicht aus, dass er selbst eigene Töne entwickelt haben könnte. Bereits für seinen lehrhaften Gespräch hat er sich nachweislich eines fremden Tones bedient.

Die im ihm zugeschriebenen Ton der „Grußweise“ gedichteten „WINSBECKISCHEN GEDICHTE“ verweisen zusätzlich über ihre Form bzw. ihren Inhalt speziell auf den Gawan-Keie-Dialog. Die Tonauteurschaft mag vielleicht nicht der Wahrheit entsprechen, sie scheint aber als passend empfunden worden zu sein.

Selbst die in „DES MINNERS KLAG“ eingeflossene Minnestrophe gehört zu denen mit starkem Spruchcharakter. Einen solchen hat ein Großteil seiner Strophen, denn immer wieder schimmert der didaktische Anspruch des Dichters durch.

¹ Kornrumpf, Wachinger 1979, S. 398, vermuten auch aufgrund der Rolle im „WARTBURGKRIEG“ generell eine größere Spruchproduktion und gehen von einer Überlieferungslücke aus.

GESAMTSCHAU

Nachdem im Kommentar alle Texte unabhängig voneinander betrachtet wurden, steht abschließend der Gesamtzusammenhang im Mittelpunkt. Ziel dabei ist es, die wichtigsten Linien des überlieferten Werks herauszuarbeiten. Dieses steht durchaus in einem Gegensatz zu dem, was im Mittelalter von und über den TUGENDHAFTEN SCHREIBER bekannt war, wie die Untersuchung der Rezeption gezeigt hat.

Da die Identifizierung des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS als eines thüringischen Dichters eine lange Tradition hat, dient sie als Hintergrund. Bevor die einzelnen Gattungen des Werks der Struktur des Kommentars folgend näher untersucht werden können, ist ein kurzer Überblick über die Literaturlandschaft des dortigen Landgrafenhofes nötig.

Literatur am thüringischen Landgrafenhof

Mit Hermann I. von Thüringen wird einer der bedeutenden Literaturmäzene seiner Zeit mit dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER in Verbindung gebracht. Es kann bis heute zwar nicht entschieden werden, ob die Wartburg selbst tatsächlich jemals der „Musensitz“ war, als der sie dargestellt wird, da bisher ungeklärt ist, ob und wann sie uneingeschränkt bewohn- und damit benutzbar war.¹

Sein Ruf als Gönner ist von dem Ort letztlich unbeeinflusst:

„Das Interesse des Hofes an volkssprachiger Dichtung ist bereits unter Landgraf Ludwig III. († 1190) bezeugt. Sein Bruder und Nachfolger, Hermann I. († 1217), hat den Thüringer Hof zu einem blühenden Mittelpunkt der höfischen Dichtung gemacht. Heinrich von Veldeke hat dort die ‚Eneit‘ vollendet; Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach haben im Auftrag des Landgrafen Hermann gedichtet. Kostbare Handschriften wurden auf Bestellung des Hofes geschrieben. In Reinhardsbrunn, dem Hauskloster der Ludowinger, begann zu dieser Zeit eine dynastisch gefärbte Geschichtsschreibung. Wie sehr der Literaturbetrieb des Thüringer Hofes von der Persönlichkeit Hermanns I. geprägt war, ist daran zu erkennen, daß er nach Hermanns Tod keine Fortsetzung fand.“²

WALTHER UND WOLFRAM

Die großen Namen waren also am Hof versammelt.

Von einigen von WALTHERS VON DER VOGELWEIDE in Thüringen entstandenen Spruchstrophen war schon in den Interpretationen der Lieder XIV und XV die Rede. In beiden kam der Landgrafenhof und dessen Mitglieder nicht gut weg und diese Tendenz zieht sich durch die meisten der dort lokalisierbaren Strophen. Dabei handelt es sich im Einzelnen um:³

- L 104,7 - die Klage gegen Gerhart Atze, der als Vasall Hermanns identifiziert wird;
- L 103,13 und L 103,29 - die beiden anderen Strophen im Atze-Ton, die deshalb der Thüringer Zeit zugeordnet werden. Während in der zweiten direkt über Störenfriede an einem turbulenten Hof geklagt wird (eine deutliche Parallele zur Thüringer Hofschelte), warnt die allegorische erste vor

¹ Vgl. beispielhaft für die beiden Positionen Lemmer 1990/91, passim, (das Zitat stammt aus seinem Titel), der sich unter Auflistung aller historischen Quellen über die Wartburg (ebd., Ss. 35-38) für eine tatsächliche Fertigstellung nach 1223 ausspricht; und Hahn 2000, S. 256, der von der Fertigstellung um oder sogar vor 1200 ausgeht (mit Literatur). Lemmer 1990/91, S. 31f., erscheinen auch die fehlenden literarischen Belege für die Frühdatierung beweiskräftig, denn weder WOLFRAM, noch WALTHER, noch HEINRICH VON VELDEKE sprechen explizit von der Wartburg. Möglicherweise diene als Ausweichquartier der Steinhof in Eisenach, vgl. Mettke 1989, S. 4; Lemmer 1990/91, S. 42. Zum allgemeinen historischen Hintergründen vgl. die umfassenden Darstellungen bei Patze 1962 und Patze, Schlesinger 1974, die die gesamte ältere Literatur aufarbeiten; außerdem die Sammelbände Ignasiak 1994 und Gockel 1992.

² Bumke 2000, S. 16. Vgl. auch ausführlicher Peters 1981, S. 11f. Mit dem Landgrafenhof als Literaturzentrum haben sich Lemmer 1981; Mettke 1978, Bartels 1938 und Schröder 1934/35 zwar umfassend beschäftigt. dennoch täte eine Neusichtung Not.

³ Vgl. Weigelt 1995, S. 19.

Unkraut, das zugunsten der guten Pflanzen ausgemerzt werden sollte.

- L 85,17; L 105,13 und L 37,7 haben einen versöhnlichen bis begeisterten Unterton. Bei der ersten handelt es sich um eine Mahnung zum richtigen Verhalten, vermutlich an Ludwig IV. gerichtet. Die zweite nimmt Hermann I. in Schutz vor dem Vorwurf der schnell wechselnden Parteilichkeit. Die letzte schließlich zeigt einen Sänger, der sich etabliert hat am Landgrafenhof und sich dort wohlfühlt. Sie steht den Scheltstrophen seltsam überschwänglich gegenüber.

WOLFRAM VON ESCHENBACH zeigt in allen seinen drei Romanen mehr oder weniger enge und tragfähige Verbindungen nach Thüringen:

- Zumindest Teile des „PARZIVAL“ sollen dort entstanden sein, als Beweis gilt die Nennung der zerstörten Weingärten Erfurts, die auch als Datierungskriterium eine wichtige Rolle in der WOLFRAM-Forschung spielen. Hinzu kommt die bereits im Zusammenhang mit dem Gawan-Keie-Dialog näher untersuchte Kritik des thüringischen Hoflebens sowie die Figur des Landgrafen Kingrimursel, dessen Vorbild möglicherweise Hermann I. war.¹
- Die Vorlage zum „WILLEHALM“ hat WOLFRAM dem Prolog zufolge von Hermann erhalten, somit ist hier Auftraggeberschaft anzunehmen.²
- Die Zuweisung des „TITUREL“ ist nicht ganz so sicher, da die Nennung Hermanns in einer umstrittenen Strophe erfolgt.³

„ENEASROMAN“

Die Schilderung der spektakulären Entstehungsumstände im Epilog des „ENEASROMANS“ HEINRICH VON VELDEKE dokumentiert scheinbar die Begeisterung des Thüringer Hofes für den Antikenroman.⁴ Lange Zeit war dieser Bericht als außergewöhnliches Gönnerzeugnis von der Forschung vorbehaltlos akzeptiert worden: Die Faszination für das noch unfertige Werk sei bei Heinrich Raspe derart groß gewesen sei, dass er es 1174 bei der Hochzeit seines Bruders Ludwig III. mit Margarethe von Kleve ebenda gestohlen habe, was zur Folge hatte, dass HEINRICH VON VELDEKE erst neun Jahre später, also nach dem Tode Heinrich Raspes 1180, seine Dichtung in Thüringen abschließen konnte.

Ungereimtheiten an dieser in sich schlüssig wirkenden Entstehungsgeschichte sind erst in neuerer Zeit gesehen und artikuliert worden. So muss Bernd BASTERT feststellen, dass das Hochzeitsjahr ebenso wenig nachweisbar ist wie der Vorname der Braut und der Ort der Eheschließung. Darüber hinaus werde in drei Handschriften ausdrücklich Heinrich von Schwarzburg als Dieb genannt wie er betont.⁵

Reinhard HAHN baut auf BASTERT auf, hält die Zuweisung des Diebstahls an den Schwarzburger allerdings für eine nachträgliche Interpolation, die Vertuschungsgründen geschuldet sei, da er trotzdem in Heinrich Raspe den wahren Dieb sieht.⁶

Nachdem HEINRICH VON VELDEKE seinen „ENEASROMAN“ also mehr oder weniger freiwillig am Thüringerhof beendet hatte, war die Vorgeschichte, das „LIET VON TROYE“ als Auftragsarbeit von HERBERT VON FRITZLAR angefertigt worden. Diesem ersten mittelhochdeutschen Trojaroman blieb die Rezeption weitgehend versagt,⁷ was mehrfach seiner antihöfischen Tendenz angelastet wurde. Die Datierung ist umstritten, das Zeitfenster öffnet sich zwischen 1195 und 1210. HERBERT nennt Hermann I. als Auftraggeber im Prolog, außerdem berichtet er, dass jenem die Vorlage vom Grafen von Leiningen beschafft wurde.⁸

1 Vgl. Mettke 1989, passim; vgl. besonders zu Kingrimursel Mohr 1965, passim.

2 Außerdem wird Hermann genannt in IX, 417, 22-26.

3 Vgl. aber auch Bayer 1980, S. 74f. Vgl. zu den genauen Stellenangaben in allen genannten Texten die zusammenfassende Tabelle bei Knappe 1990/91, S. 51f.

4 Zum Antikenroman vgl. die umfassende Einführung von Lienert 2001. Zum „ENEASROMAN“ vgl. ebd., Ss. 76-100; zu HERBERT vgl. ebd. Ss. 111-120 (mit Literatur).

5 Vgl. Bastert 1994a.

6 Vgl. Hahn 2000, passim, hier bes. S. 253. Er bringt auch noch andere Argumente für seine These vor, die hier im Zusammenhang jedoch nicht ausführlich erörtert werden müssen. Noch weiter geht Tina Sabine Weicker, die die gesamte Diebstahls Geschichte für erfunden hält. Ihrer Meinung nach handelt es sich um einen Topos, der Heinrich Raspe als denjenigen präsentieren solle, der das größte Interesse am „ENEASROMAN“ gehabt habe. Vgl. Weicker 2001, passim und bes. Ss. 14-18.

7 Vgl. zur Ehrenrettung HERBERTS Fromm 1993, passim, bes. S. 278.

8 Ausführlich untersucht dies Meves 1991.

„Daz hiz der fürfte herman
 Der Lantgraue von duringē lāt
 Diz buch hat im hergefant
 der graue von Liningē“ („LIET VON TROYE“, Vv. 92-95)

Als drittes großes Werk, das aus der Begeisterung für die Antike gespeist wurde, muss ALBRECHTS VON HALBERSTADT Übersetzung der OVIDISCHEN „METAMORPHOSEN“ genannt werden.¹

Die Frage, warum die Landgrafen den Antikenroman so umfangreich gefördert habe, in einer Zeit, in der ein solches Mäzenatentum eher für den Artusromane zu erwarten gewesen wäre, kann nicht beantwortet werden. Die These, dass Hermann selbst in Frankreich seine Erziehung auf Bestreben seines Vaters erhalten hatte und dadurch in den Kontakt mit der Literatur und dem Gönnerum kam, hat sich als „germanistische Legende“ erwiesen.² FROMM schlägt vor, den thüringischen Landgrafenhof als einen mit offenem und eigenem Kunstgeschmack ausgestatteten Ort zu verstehen, weshalb gerade dort Platz für Werke gewesen sei, die sonst keinen Gönner gefunden hätten.³

Es werden noch eine Reihe weiterer literarischer Werke am Hof Hermanns verortet, doch sind diese Zuweisungen in den meisten Fällen textlichen Bezügen entnommen, deren Interpretation nicht immer einfach und eindeutig ist.⁴

Ein Ziel dieser Versuche war, ein literarisches Programm zu extrahieren. Dies scheitert letztlich an der Heterogenität der Zeugnisse, wie auch Sylvia WEIGELT feststellen muss. Behelfsmäßig formuliert sie den Zusammenhang, dass von der Weitergabe französischer Vorlagen an ausgesuchte Dichter ausgegangen werden könne, wobei der Schwerpunkt auf den antiken Stoffen gelegen habe.⁵ KNAPE sieht das Hauptgewicht daneben mit den Stichwörtern *minne*, Kreuzzug und Christentum umschrieben.⁶

Ursula PETERS betont für ihren soziologischen Erklärungsansatz, dass in den Diensten Hermanns zwei unterschiedliche Arten von Dichtern standen:

- Berufsdichter wie WALTHER und WOLFRAM, die möglicherweise in seiner Gegenwart auftraten und
- Kleriker, die einen Übersetzungsauftrag erhielten und diesen fern des Hofes erfüllten.⁷

Diese Aufteilung erkläre die beiden großen Themenkomplexe, die sich in den geförderten Werken fänden: Während die Auftragsübersetzer den antiken Bereich abdecken, widmen sich die Berufsdichter der Hofkritik, dem Lob des Fürsten und der Polemik gegen das Gesinde:⁸

„Das Gesinde des Fürsten ist hier nicht nur Hörerschaft der Spruchstrophen, sondern zugleich Anlass ihrer Entstehung.“⁹

MINNESANG

Das bisher geschilderte breit gefächerte Mäzenatentum lässt eine Leerstelle erkennen, und zwar im Bereich des Minnesangs. Nun ist es bei diesem gattungsbedingt problematisch, Gönnerzeugnisse unterzubringen, was schon BUMKE anmerkt. Für das 12. Jh. fehlen uns solche Zeugnisse völlig, BUMKE erklärt sich dies damit, dass die Sänger zunächst unter den Adligen selbst zu suchen waren und für Gönnerum keine Notwendigkeit bestand. Erst bei NEIDHART und TANNHÄUSER finden dann überhaupt derartige Partien ihren Platz in den Minneliedern. Über die wichtigsten Zentren des frühen Minnesangs lassen sich

1 Vgl. den Überblick bei Lienert 2001, Ss. 20-23, wo sie auch auf die Problematik der Textgrundlage eingeht.

2 Basis dafür war ein Brief aus dem Jahre 1162, mit dem König Ludwig VII. von Frankreich gebeten wird, zwei der Söhne aufzunehmen. Noch Bumke 1979, S. 159, sieht hierin einen Beleg für das fürstliche Interesse an Bildung, ähnlich vor ihm Mendels, Spuler 1959, S. 364, die in diesem Aufenthalt die Initialzündung für das spätere Mäzenatentum Hermanns sahen. Bereits Brandt 1971 konnte diese These widerlegen.

3 Vgl. Fromm 1993, S. 278. Besonders der „WILLEHALM“ dient ihm als Indiz.

4 Vgl. die umfassende Zusammenstellung bei Knappe 1990/91, S. 51ff., der alle Zuschreibungen mit Literaturhinweisen chronologisch auflistet und dabei nach Wahrscheinlichkeit ordnet.

5 Vgl. Weigelt 1995, S. 22.

6 Vgl. Knappe 1990/91, S. 55. Letzteres führt er vor allem auf die ausgeprägte Religiosität bei Sophie von Bayern, Ludwig IV. und Elisabeth zurück (ebd., S. 54).

7 Vgl. Peters 1981, S. 13.

8 Vgl. Peters 1981, Ss. 25-31.

9 Peters 1981, S. 14.

deshalb auch nur Vermutungen anstellen: Recht wahrscheinlich waren dies der Babenberger Hof, der staufische Kaiserhof, der sich jedoch, bedingt durch seine Mobilität einer tatsächlichen Lokalisierung entzieht und der der Ludowinger (unter Ludwig III.).¹ Damit besteht also durchaus Grund für die Annahme, dass auch unter Hermann I. Minnesang am Hof praktiziert wurde und es nur an aussagekräftigen Belegen dafür fehlt.

So kann auch aus den Minneliedern des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS nicht erschlossen werden, ob sie am Landgrafenhof entstanden sind, während dies für die lehrhafte Dichtung und die Spruchdichtung durchaus angenommen werden kann. Zum einen zeigen sie Bezüge zu anderen Texten, die dort entstanden sind, zum anderen sind die Texte aller Wahrscheinlichkeit nach der Grund für seine Rolle im „WARTBURGKRIEG“, die ihn als Anhänger Hermanns darstellt.

1 Vgl. Bumke 1979, S. 124; 130.

Der Minnesang

Da die Minnelieder den größten Teil des Werks des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS ausmachen, werden sie an den Anfang gestellt.

Minnesang ist Variationskunst:

„Der Gattungsrahmen des Liedes gibt relativ verbindliche Rollenstrukturen und Aussage-muster vor, er bietet aber zugleich die Möglichkeit, dieses Repertoire abzuwandeln.“¹

Derartige Möglichkeiten ergeben sich sowohl im inhaltlichen als auch im sprachlichen Bereich.

Inhaltlich verfügt der Minnesang über einige Komponenten, die in fast jedem Lied Verwendung finden und die für einen strukturierten Überblick gewinnbringend zu nutzen sind:

- die Natur,
- die Gesellschaft (die nicht im soziologischen Sinne zu verstehen ist, sondern für alle Menschen steht, die sich explizit oder implizit neben dem Minnepaar in den Liedern finden),
- die *minne*,
- die *vrouwe* und
- das Sängers-Ich.

Nicht zu vermeiden sind Überschneidungen, weil diese Bereiche untereinander sehr eng miteinander verzahnt sind. Daran schließt sich eine Sichtung der sprachlichen Besonderheiten an, die in ihrer Einteilung der im Kommentar folgt.

Inhaltliche Komponenten

NATUR

Der Bereich der Natur findet sich in sechs der elf Minnelieder.² In den Liedern I, IV und IX werden die positiven Seiten des Monats Mai beschrieben, der als Wonnemonat für die sommerliche Jahreszeit steht und Freude und Wonne verbreitet. Er ist süß und gut und auch die restliche Natur erfreut sich an ihm, so „heide vñ öwe“ (IV,2,7). IX und XI setzen ein mit einem Natureingang. Dabei wird in IX der Übergang von der kalten zur warmen Jahreszeit durch die Ankunft des Mais vor Augen geführt und so der Siegeszug des Sommers mit dem Gesang der Vögel und den bunten Farben der nun blühenden Blumen versinnbildlicht, während in XI die „svm^s wüne“ (1,1) eher abstrakt dafür gepriesen wird, dass sie in der Welt für *vröude* sorgt.

Der Sommer ist lediglich durch den Winter besiegt, welcher das Lachen, das untrennbar mit jener Jahreszeit verbunden ist, zum Verstummen bringen kann, wie VI,1 beklagt. Weitere Informationen zum Winter fehlen jedoch, denn wie er konkret gegen den Sommer vorgehen kann, wird nicht geschildert.

Die Natur wird hier sowie in I und IX als Folie für die Stimmung des Ichs verwendet. So möchte es sich entweder dem Überschwang und der Freude der Natur anschließen und träumt deshalb davon, „blümen zebreche“ (I,4,6) oder muss sich davon distanzieren, denn ganz gleich, wieviele Blumen die Welt erfreuen werden, es selbst kann nicht froh werden, solange sich ihm die Geliebte verweigert. Ist der Sommer also eher ambivalent, so ist die Wirkung des Winters eindeutig, denn er muss gefürchtet werden. Das Ich fühlt sich in VI durch die Gedanken an die Geliebte davor bewahrt.

Daneben wird die Natur als Fundgrube für Vergleiche genutzt. Dabei werden die Vögel bevorzugt, eignen sie sich doch hervorragend, um das Sängers-Ich abzubilden:

- so freut es sich in Lied IV auf die *güete*-Bezeugungen der *vrouwe* gleich den kleinen Vögelchen, wenn sie die Morgendämmerung erblicken;
- zweimal vergleicht es sich mit der Nachtigall,

¹ Eikermann 1993, S. 26.

² Wulffen 1963, S. 16ff., wertet für ihre Untersuchung des Natureingangs nur die Lieder I, IV, VI, IX und XI aus.

- in Lied VIII, weil es fürchtet, ebenso wie diese am Ende nur Schaden aus seinem Gesang ernten zu können,
- in Lied XI, um für sich selbst feststellen zu können, dass es ihm nicht so ergehen würde wie ihr, deren Gesang nach der Liebeserfüllung endet;
- Lied VIII endet damit, dass beklagt wird, dass man die kleinen Vöglein im Wald überhöre und ihnen kein Dank zuteil werde, weil dort keine höfischen Gepflogenheiten herrschten;¹
- die *vrouwe* wird in Lied IV mit der Morgendämmerung verglichen und ihr Lachen in Lied IX mit einem Sonnenstrahl.

Schilderungen der Natur werden in den Minneliedern des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS eher sparsam eingesetzt, sie sind aber immer motiviert und dienen nicht als Füllmaterial. Er bedient sich aus dem konventionellen Fundus des Minnesangs, spielt mit diesen aber auf seine eigene Weise und schöpft so recht originelle Variationen wie beispielsweise das Bild von den Vögeln im undankbaren Wald.

GESELLSCHAFT

Der Gesellschaft bzw. die Welt um die beiden Protagonisten Ich und *vrouwe* herum wird mit Ausnahme von Lied VI in jedem der Minnelieder Platz eingeräumt. Die Realisierung verläuft allerdings immer unterschiedlich.

SCHWEIKLE unterscheidet in seiner Überblicksdarstellung für diesen Komplex zwischen

- einem (fiktiven) Publikum,² das seine Anwesenheit bemerkbar macht durch Fragen, die es dem Ich stellt und die dieses wiederum in seinen Gedankengang aufnimmt und beantwortet, was den „Spielcharakter des Minnesangs“ immer wieder deutlich macht;³
- den Rivalinnen und Rivalen sowie
- der Umwelt, die sich missgünstig gegen die Liebesbeziehung stellt.

Beispiele für **Publikumsfragen** finden sich in I,3 (hasse das Ich die, die sein Herz in ihrer Gewalt hat?) und X,2 (ob denn das Ich zeigen könne, wo das gepriesene Ideal zu finden sei?) und in etwas abgewandelter Form in V,2, wo das Ich mit der personifizierten *minne* spricht und ihr Fragen „dvr and^s lüte“ stellt (2,3).

Das Ich nimmt jedoch nicht nur Fragen auf, es finden sich daneben andere Kommunikationsformen, wenn auch manchmal nur erwünschter, mit nicht näher umrissenen Anderen. So möchte das Ich in IV „mere“ (4,4) von erfolgreichen Minnewerbern hören, freut sich in VI zu hören, *man* (2,4) sage, seine Geliebte sei gut und schön und wünscht in IX,3 allen, die ihm keinen Glauben schenken wollen, dieselben *minne*-Qualen wie die von ihm ertragenen. Direkt wird eine Gruppe angesprochen, wenn vom Ich im Abgesang von X,2 die Aufforderung ausgeht, *güete* und *êre* einer Frau gemeinsam mit ihm zu betrachten. Ein Publikum wird vorausgesetzt, dem gegenüber das Ich sich verpflichtet, von bestimmten Dingen zu *sagen* oder zu *singen* (V,3; X,3) oder wenn es eigentlich gern etwas über die *vrouwe* berichten würde, worauf es jedoch „dvrch zuht“ (VIII,3,8) verzichtet.

Diese Form von Kommunikation ist dem Ich wichtig und wünschenswert, wie die letzte Strophe von VIII recht drastisch vor Augen führt. Darin ist der Austausch gestört, die beiden Pole Sänger-Ich und Publikum stehen einander gegenüber und sprechen nicht dieselbe Sprache.

Die in IV erbetenen Nachrichten von Erfolgen sind auch in II,1 begehrt, die rhetorische Frage in der folgenden Strophe, warum denn „rehtes w^sben“ (II,2,6) nicht belohnt werde, das Gegenteil hingegen schon, setzt die Existenz von **Rivalen** voraus. Auf keinen Fall sollen „dem m^vte fwachen“ (IV,3,2) und *zagen* (IV,3,9) von den *vrouwen* beachtet werden, an die die *minne* verschwendet sei, weil sie sie nicht richtig zu schätzen wüssten und somit nicht verdienten.

Deutlich erkennbar ist, wo die Rivalen zu finden sind, da sie diejenigen sind, die sich nicht an die Regeln halten, die für das Ich und seine Mitstreiter verbindlich sind, und denen dennoch (zumindest nicht grundsätzlich) der Erfolg nicht verwehrt bleibt durch Frauen, die solches Verhalten tolerieren. So wird

1 Vgl. Wulffen 1963, S. 71, die in dieser metaphorischen Verwendung ein charakteristisches Merkmal des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS sieht.

2 In der vorliegenden Arbeit soll der Performanzcharakter des Minnesangs nicht ausführlich erörtert werden. Vgl. dazu die Literaturhinweise bei Strohschneider 1993, S. 57, Anm. 6. Wenn im weiteren Verlauf von einem „Publikum“ die Rede ist, so ist dieses liedimmanent zu verstehen. Vgl. auch Cramer 1998, S. 128.

3 Vgl. Schweikle 1995, S. 199, das Zitat findet sich ebd.

die Gesellschaft vom Ich dualistisch aufgeteilt in die, die sich richtig und die, die sich falsch verhalten.

Unter der **Missgunst**, die das Ich der *unrehten* Seite entgegenbringt, muss es auch selbst leiden. So kann es in XI nicht so häufig in der Nähe der Geliebten sein, wie es gern wäre, da diese durch „valfcher lûte hûte“ (2,8) abgeschirmt wird. Es selbst distanziert sich von der Einrichtung der *huote*, wie es in der ersten Strophe deutlich zum Ausdruck bringt, wenn es keinen *nît* denjenigen gegenüber empfindet, die glücklich sind.¹

Im Dialoglied VII leiden beide Protagonisten unter der Gesellschaft. Die *vrouwe* beklagt in der zweiten Strophe, ihr und ihren Geschlechtsgenossinnen würde jegliche *vröude* genommen und das Ich kann präzisieren, dass dieser unerfreuliche Zustand auf die „ivngē“ (3,2) zurückgehe, während die „altē“ (3,3) früher für glücklichere Zeiten gesorgt hätten. Wieder scheint hier der Dualismus auf. Dies ist auch der Fall in den beiden ersten Strophen von IV, wenn die *vrouwen* aufgefordert werden, „vns“ (1,5) zu beschützen, da „wir“ (1,6) sonst der *unvröude* ausgeliefert seien. Als gute Freunde wird diese Gruppe in 2,3 charakterisiert, innerhalb derer Rivalität keinen Platz hat. Eine ähnliche Gruppe bilden die Anhänger der *minne* in Lied III, in dem das Ich vorgeblich *unminne* und *minne* miteinander verwechselt.

Insgesamt tritt das Ich oft in Kontakt mit einer Welt außerhalb des Paargeschehens. Diese Kommunikation ist dem Ich auch ein Bedürfnis, was sich an der Klage über deren Scheitern deutlich zeigt. In der Hauptsache kommt das Ich gut mit seiner Umwelt aus und möchte sie animieren, ihm gegen Rivalen und missgünstig Gesinnte beizustehen. Durch seine Scheidung in richtig und falsch auf der Grundlage der von ihm vertretenen Regeln strebt es an, mehr Anhänger um sich zu sammeln, um so letztlich seinem *minne*-Verständnis den Weg zu bereiten.

In diesem Bereich wird das didaktische Element greifbar. Geschickt wird das Publikum, das belehrt werden soll, in das Geschehen hineingezogen. Mittels der rhetorischen Fragen können die Punkte präzisiert werden, die dem Dichter wichtig sind und durch die Gegner, deren falsches Verhalten er kritisiert, wird seine eigene Position plastisch herausgearbeitet.

Nur ein einziges Mal findet das Ich sich in der klassischen isolierten Lage so vieler Liebender in der Weltliteratur: Dann nämlich, wenn „al dû welt“ (XI,1,5) glücklicher ist als der unerwidert Liebende.

MINNE

„Die bündigste Erklärung gibt der tugendhafte Schreiber. Minne heißt ihm: Mannes Mund an Weibes Munde.“²

Diese Ludwig UHLAND so bündig erscheinende Erklärung ist eigentlich umfangreicher und damit auch präziser, denn beide müssen „vor valfche vri“ (V,5,4), mit dem höfischen Wesen vertraut und sich bei einer solchen Vereinigung dieses gesamten Komplexes bewusst sein. So wird die auf den ersten Blick den körperlichen Aspekt in den Vordergrund rückende Definition anders akzentuiert. Die physische Komponente findet im Wunsch des Ichs in I,4 nach *zweien* und *bloumen brechen* ihren Niederschlag, wird damit also zumindest vor dem Hintergrund der aufbrechenden sommerlichen Natur als zur *minne* gehörig akzeptiert.

Von dieser körperlichen Dimension ist sonst nicht die Rede, so auch nicht in der großen *minne*-Beschreibung des Liedes III, die ex negativo durch die Schilderung der *unminne* erfolgt.³ Kennzeichnend ist die Personifikation bei der Beschreibung, die sich als grundlegend für das *minne*-Verständnis in den Liedern erweist. Von der *minne* selbst heißt es darin, sie sei herrlich, rein, süß und frei von jeglicher Falschheit, die hier als „meine“ und in V,5,4 als „valfche“ bezeichnet wird. Beides betont letztlich daselbe grundlegende Merkmal der *minne*, nämlich das der Aufrichtigkeit und des wahrhaftigen Handelns. Dieser Anspruch zieht nach sich, nur bestimmten Personen zu erlauben, ihr verbunden zu sein. Von einer Anhängerschaft ist in III die Rede, die sich vor ihrem Austausch aus den „hohē“, den „heren“ (3,5) und den „farkē“ (4,9) zusammengesetzt habe.

Um sie zu erwerben, kann man verschiedene Wege beschreiten, nur käuflich ist die wahre *minne*

1 Zu *nît* als Kennwort der Minnefeindschaft vgl. Hofmann 1974, S. 65. Er betont, dass beide Begriffe dennoch nicht als austauschbar angesehen wurden.

2 Uhlend 1981, S.660.

3 Die Beschreibung wird deshalb hier unter umgekehrten Vorzeichen als die der *minne* betrachtet, ohne dies jeweils explizit zu vermerken; da das Ich deutlich beklagt, dass nun das Gegenteil von dem herrsche, was zuvor üblich gewesen sei, scheint diese Handhabung legitim.

nicht (III,1). Man kann den Regeln gemäß *werben*, was manche zu unterwandern versuchen (II,2), es ist wohl vergleichbar mit dem ähnlich abstrakten *êren* (V,1) und lässt sich als *singen* oder *helfen* (V,3) konkretisieren. Um anerkannt zu werden, muss man über *staete* und *triuwe* verfügen (III,2). Hat man sich auf die Seite der *minne* geschlagen, dann gilt es, ihre Prinzipien zu vertreten. So verbietet sie die Aufgabe einer unkooperativen *vrouwe*, im Gegenteil, für das Ich stehen die Länge der Beziehung und ihre Stärke in direkter Korrelation zueinander (I,3). Damit ist also die Verbindung mit der *vrouwe* ebenso auf die Ewigkeit hin angelegt wie die mit der *minne* selbst (V,4).

Zur Durchsetzung eines derartigen Verhaltenskodexes, der prägnant als „zeh^ste / zehere / zefrenge“ (III,2,1ff.) formuliert wird, muss sie über einige Macht verfügen. Dies ist der Fall, denn viel Ehre wird ihr zugesprochen (III,2), sie ist die Herrscherin (III,1) und sogar des Titels einer Königin würdig (V,3). Als solche wird das Ich sie anerkennen, wenn ihr das schier Unmögliche gelänge: Ihn nämlich mit seiner *vrouwe* zusammenzubringen (vgl. auch V,1). Dieser an sie herangetragene Wunsch basiert auf dem Wissen, dass sie Ich und *vrouwe* füreinander vorgesehen hat und nun gefordert ist, diese Bestimmung in die Realität umzusetzen, „es alles ebē“ (3,7) zu machen, mithin für eine ausbalancierte Beziehung zu sorgen.

Die *minne* setzt ihre Macht leider nicht nach den Vorstellungen des Ichs ein, sondern fügt ihm Schaden zu. Metaphorisch wird sie als Kriegsherrin dargestellt und ihre Handlungen speisen sich deshalb aus dem Bildspenderbereich „Kampf/ Krieg“. Ihre verheerende Wirkung auf die *sinne* ist gleich zweimal Thema, nämlich in II,3 und IX,2. Zu erfahren ist, dass sie diese blenden oder sogar rauben kann und die Folgen furchtbar sind, so dass das Ich sich entweder dem unwissenden Kinde gleich fühlt oder zu verbrennen meint. Sie verfügt außerdem über Fesseln, in die sie ihre Opfer schlagen (III,3) und Pfeile, mit denen sie sie verwunden kann (IX,3). All dies sind aber nur dann ihre Auswirkungen, wenn sie sich nicht erfüllt, die *vrouwe* sich also den *minne*-Wünschen des Ichs gegenüber ablehnend zeigt (explizit V,4, darin wird die *vrouwe* sogar als gegen die *minne* kämpfend dargestellt), sonst könnte sie doch dem Ich so gut tun (VIII,2).

Als Synonym für die sich erfüllende *minne* wird *sælde* (IV,4; V,2) verwendet, daneben auch *vunt*, denn als solchen bezeichnet das Ich die eingangs beschriebene *minne*-Situation in V,5. In der Schlussstrophe des in C darauf folgenden Liedes besteht der *vunt* darin, dass das Ich von der *vrouwe* angelacht wird, wodurch ihm *vröude* zuteil wird. Die enge Verbindung zwischen *vröude* und *minne* zeigt sich immer wieder in den Minneliedern, deshalb kann von Synonymität ausgegangen werden. Besonders auffällig ist dies, wenn in manchen Liedern keiner der Zieltermini *minne* oder *liebe* formuliert wird, denn dann füllt *vröude* die Lücke aus, wie dies der Fall ist in den Liedern IV, VI, VII, X und XI. Um diese zu erlangen, bedarf es einzig der *vrouwe*, deren Kooperation auch konstituierendes Element der geglückten *minne*-Beziehung wäre.

Als Antonyme können *sorgen* und *trûren* eingeschätzt werden. Vor beidem kann die *vröude* bewahren (II,3; IV,1), ebenso wie die *minne* kann sie aber auch Verursacherin sein (I,3; V,4; IX,2). So zeigt sich, dass „lieb vñ leide“ (II,1,5) einander bedingen und deshalb das Ich zwangsläufig von *herzeliep* in *herzeswære* (II,1,2) gebracht wird. Besonders deutlich zeigen sich die gegensätzlichen Pole im Dialoglied VII, wenn die *vröude* (= *minne*) von den *jungen* verboten wurde und deswegen *sorgen* und *trûren* deren Position gänzlich eingenommen haben.

Die Minne-Vorstellung des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS ist insgesamt sehr konventionell. Die *minne* ist in der Regel personifiziert und das Ich hat eine engere Beziehung zu ihr, so dass es sie um Hilfe bitten oder ihr seinen Dienst anbieten kann. Die Personifikation wird recht kriegerisch dargestellt. Körperlichkeit in der Liebesbeziehung wird nur zweimal thematisiert, sonst strebt das Ich mehr nach einer ausgeglichenen und gegenseitigen Beziehung.

VROUWE

Über Äußerlichkeiten schweigt sich das Ich minnesangtypisch fast gänzlich aus, nur der Mund der *vrouwe* wird mehrfach genannt, und zwar gern in der Diminutivform, präzisiert durch *süez* oder *rôt* (VI,3; IX,3; V,5 ohne Farbangabe). Selbstverständlich ist sie schön (I,1; I,3; VI,2; XI,1), alle weiteren Beschreibungen erfolgen durch die Nennung ihrer Tugenden und/ oder sonstiger Eigenschaften, wobei im Zentrum *güete/ guot* steht. Das Ich strebt danach, die *güete* der *vrouwe* zu erlangen, denn durch sie wird ihm *vröude* und damit *minne* zuteil. Am deutlichsten findet sich dies in den Liedern IV und X, in denen die weibliche *güete* wirksamer (und einziger) Schutz gegen *unvröude* ist und die Welt nicht nur

mit deren Gegenteil, sondern auch mit *êre* versieht. Als Problem erweist sich dabei nur, dass die Frauen zwar über diese Eigenschaft verfügen, sie aber nicht gern herschenken. Deshalb muss beklagt werden, dass das Ich zwar sehr wohl der Schönheit ansichtig wird, der der Frau zugeschriebenen *güete* hingegen leider bisher nicht (VI,2), und so bleibt nichts anderes, als den unerfüllten *minne*-Wunsch zu beklagen.

Außerdem wird von der *vrouwe* gesagt, sie sei *liep* (I,3; II,1; VIII,3), *rein* (I,1; IX,2; XI,3), *stüeze* (IX,2), *wol gemuot* (XI,3), *hêre* (I,1) und *minniclîch* (I,5; XI,3). Diese innere Makellosigkeit findet ihren sichtbaren Ausdruck in der äußeren und beide bedingen einander. Die in VI,2 erblickte Schönheit ist dem Ich Indiz, dass die *vrouwe* auch überbisher vor ihm verborgene *güete* verfügen muss. In X fordert das Ich andere auf, doch „wibes gûte ir ere beide“ (2,5) anzuschauen. Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass sich beide im Äußeren niederschlagen.

Spätestens wenn ihr der Titel der Herzenskönigin zugesprochen wird (XI,2) und das Ich vor dem Hintergrund ihrer Kenntnisse von *mâze* diese auch im *minne*-Verhältnis von ihr fordert (XI,3) wird die Parallelität in der Beschreibung von *vrouwe* und *minne* deutlich, einer Parallelität, die dadurch bedingt ist, dass die *vrouwe* die Konkretisierung der *minne* für das Ich darstellt.

Das Ich erklärt der *vrouwe* gern, wie sie ihm ihre *güete* übermitteln kann, nämlich indem sie mit ihm kommuniziert und zwar in Form von *lachen* (I,2; IV,2), *blicken* (I,2) oder *grüezen* (I,2; IV,2). Eine Rückmeldung durch den so Ausgezeichneten besteht dann ebenfalls in einem Lachen, dem Ausdruck der *vröude*. Dass es sich bei diesen Gesten um einen Code handelt, wird klar, wenn das Ich in IV,3 davor warnt, die Falschen als Adressaten zu wählen. Dies sind wieder jene Rivalen, die daran zu erkennen sind, dass sie nicht den Regeln gemäß handeln, sondern auf „unlauterem“ Wege an den Erfolg zu kommen versuchen. Von den *vrouwen* wird erwartet, dass sie in der Lage sind, hier die Spreu vom Weizen zu trennen und nur die zu entlohnen, die es auch verdient haben. Offenbar verfügen nicht alle über diese Fähigkeit, wie der Stoßseufzer über die solch falsches Werben anerkennenden Frauen in II,2 zeigt.

Zum Leidwesen des Ichs kommt die *vrouwe* ihm nicht entgegen und übt sich stattdessen in ablehnenden Verhaltensweisen. Sie will nichts wissen von seinen Qualen (I,1), die letztlich durch sie selbst bedingt sind und distanziert sich sogar von ihm (I,2). Damit verhält sie sich also einfach passiv, ebenso, wenn sie nichts unternimmt zur Linderung der *minne*-Auswirkungen und ihn damit zum Sterben verurteilt (II,3) oder ihm ihren *tröst* nicht zuteil werden lässt (VIII,3; IX,1; XI,2). Sie zeigt aber durchaus auch selbst Aktivität, wenn sie ihm nämlich Hass entgegenbringt (II,5) oder seiner spottet (VIII,3), nachdem sie die Herrschaft über sein Herz übernommen hat und diese nicht aufgeben will (VIII,1) oder ihn gleich der *minne* des Verstandes beraubt (I,1; IX,1).

Der *minne* wird, um ihre Hilfe zu erlangen, vom Ich berichtet, dass sich die *vrouwe* ihrer alles beherrschenden Kraft zu widersetzen versuche. Dieser Kampf, den doch eigentlich niemand wagen dürfe, bereite der *minne* und dem Ich Sorgen (V,4). Eindrucksvoll ergibt sich aus der geschilderten Situation, dass die *vrouwe* im Gegensatz zum Ich (und damit verbunden den Anhängern der *minne*) durchaus autonom, also gegen den Willen der *minne*, agieren kann. Erst diese „Unabhängigkeit“ ermöglicht die Minneklage des Ichs.

Im Dialoglied VII stehen Ich und *vrouwe* hingegen in guten Einvernehmen, denn sie teilen beide den Wunsch nach *vröude*. Die Frau bringt hier keinerlei Ressentiments gegen den Mann zum Ausdruck, sie fühlt sich nicht von ihm bedrängt, sondern schildert ihr Problem (VII,2). Die auch von ihr scheinbar angestrebte Erfüllung des *minne*-Wunsches wird verhindert, haben doch die *jungen* die Herrschaft übernommen, die alten Regeln abgeschafft und sie sogar ins Gegenteil verkehrt, denn nun ist das Gesellschaftsziel nicht mehr die *vröude*, sondern das *trûren*. So wird hier geschickt die zwar an sich *minne*-bereite *vrouwe* vorgestellt, die jedoch an der in diesem Fall als Regulativ fungierenden Außenwelt scheitert. Wohl sieht sie sich in der Lage, zwischen den beiden Bewerbergruppen *junc* und *alt* zu unterscheiden und tendiert zu den *alten*, denen auch das Ich angehört, ihr ist jedoch jede Autonomie genommen worden. Dies akzeptiert das Ich, das seine Klage auf die herrschenden Zustände richtet.

Auch in XI, 2 schimmert durch, dass eventuell ein Einverständnis zwischen Ich und *vrouwe* herrschen könnte, wenn das Ich vermutet, sie könnte an seiner Beständigkeit und Treue zweifeln, weil sie seiner lange nicht ansichtig wurde. Wieder steht zwischen den beiden die Außenwelt, diesmal in Form der *huote*. Da jedoch in diesem Lied der *vrouwe* selbst keine Strophe in den Mund gelegt wird, bleibt ihre Situationseinschätzung unbekannt.

Die Beschreibungen der *vrouwe* gehen demnach gattungstypisch nicht ins Detail, sie steht dem Ich in der Hauptsache ablehnend bis durchaus missgünstig gegenüber und verhindert so die Erfüllung seines *minne*-Wunsches, dem durch die Ausübung der weiblichen *güete* Genüge getan werden könnte. Nur

einmal lässt der TUGENDHAFTE SCHREIBER sie in einem Dialog zu Wort kommen, in dem sie mit den Wünschen des Mannes konform geht.

Der Idealcharakter der *vrouwe* zeigt sich in den beiden Liedern, die sich dem Preis aller Frauen widmen (IV; X): Verhalten sie sich regelkonform, sind sie letztlich austauschbar. Deshalb kann das Ich seinen Dienst problemlos allen leisten und ihn doch eigentlich nur der Einen widmen (X,3).

SÄNGER-ICH

Das Ich fühlt sich in den Lieder oft ausgeliefert und zwar vor allem der *vrouwe*.

Sein *herze* und *gemüete* waren an der emotionalen Auswahl dieser sein Leben beherrschenden *vrouwe* beteiligt, wie I,1 mitteilt. Über diese beiden hat die *minne* Macht, denn sie ist es, die ihn der *vrouwe* gegeben hat (V,3).

Auf die Geliebte richtet das Ich all sein Streben: *triuwe*, *stæte*, *dienest* sind ihr gewidmet, erzielen jedoch keinerlei Ergebnis (I,1). Würde es ihm gelingen, wäre die Funktion der *vrouwe* zu beschreiben wie zu Beginn von VII,1. In diesem Lied sind sich *vrouwe* und Ich einmal einig und können dennoch nicht zueinander kommen, da die Verhältnisse sich geändert haben. Die kennzeichnenden Vokabeln sind *trôst*, *vröude* und *wunne*. Die *vrouwe* ist für das Ich allem weltlichen Besitz überzuordnen (IV,5) und es befindet sich in ihrer Gewalt (IX,2).

Diese Gewalt, die sie ausübt (IX,2), gibt dem Ich Anlass zur Klage, denn es hat ihretwegen mit *leide* (II,1/4), mit Sorgen und Kummer (I,3), mit großer *nôt* (I,1; II,5) und mit Herzschmerz zu kämpfen (VIII,2) und kann sich des herrschenden Sommers nicht erfreuen (IX,1). Sie ist es, die ihm den Verstand raubt (I,2), dies auch gemeinsam mit der *minne* (IX,2) oder ihm nicht hilft, wenn seine *sinne* dem Einfluss der *minne* ausgeliefert sind (I,3). Dennoch gibt es die Hoffnung nicht auf, explizit spricht es dies in I,5 und IV,5 aus, dabei verhilft ihm bereits dieses Hoffen zu einer derart positiven Stimmung, dass es sich selbst dem Kaiser in dieser Hinsicht überlegen fühlt (I,5,5). Seine Liebe zur *vrouwe* ist so groß, dass sie ihm sogar die Furcht vor dem grausamen Winter nehmen kann (VI,1) und sein Innerstes erschüttert wird, wenn es ihres Lachens ansichtig wird. Das dringt ihm durch die Augen direkt ins Herz und lässt es „krachē“ (IX,3,6; vgl. auch VI,3).

Dennoch darf nicht übersehen werden, dass die Beziehung durchaus eine existenzielle Bedrohung für das Ich bedeutet und so fühlt es sich in drei Liedern vom Tode bedroht. Er wird wohl eintreten, wenn die *vrouwe* seine Wünsche weiterhin unerfüllt lässt (II,3/4; XI,3). Das Ich zieht darüber hinaus den weniger geläufigen Vergleich mit der Nachtigall heran, deren Gesang ihr letztlich nur zum Schaden gereicht (VIII,1). Zu diesem Komplex gehört auch die irrationale Furcht, durch die ihm in ablehnender Haltung gegenüberstehenden *vrouwe* vor der Zeit zu altern (IX,2), gerechnet werden. Ihm scheint das Lebensende mit großen Schritten zu nahen.

Das Ich kann und will das Verhältnis dennoch nicht aufgeben, denn neben dem hohen Wert, den sie für ihn hat, ist sein Dienst auf Dauer angelegt (I,1; II,5; IV,5; VIII,3; XI,2). Die *minne* hat seine Emotionen vollständig unter Kontrolle, so dass das Ich die Beziehung zur *vrouwe* nicht selbstständig beenden kann (I,3). Dies ist verständlich, denn das Ich hat ihr sein Dienstversprechen gegeben (V,1). Dies ist ein weiterer Beleg für die enge Verquickung von *minne* und *vrouwe*. Ihren Höhepunkt erreicht diese Dienstverpflichtung, wenn das Ich sie gegenüber allen *vrouwen* „dvr fi eine“ (X,3,6) formuliert.

Der Dienst des Ichs, sowohl auf die *vrouwe* als auch auf die *minne* bezogen, besteht im *singen*, wie in V,3 und X,3 erläutert wird. Damit korrespondieren seine bereits genannten metaphorischen Selbstbeschreibungen als Vogel bzw. präziser als Nachtigall in IV,5, VIII,1 und XI,1.

Auf anderer Ebene hält sich das Ich die eigene *tumpheit* vor, so in II,5 und III,5 und in II,3 muss es sogar feststellen, dass sein emotionaler Zustand *minne*-bedingt dem eines unwissenden Kindes gleicht.

Diese geringe Selbsteinschätzung dient nicht nur der Beschreibung der inneren Gefühlswelt, sondern auch als Demutsformel für die umfangreichen lehrhaften und minnedidaktischen Passagen der Lieder.

Das Ich präsentiert sich in den meisten (Ausnahmen: VI und XI) mit außergewöhnlichen Kenntnissen ausgestattet und deshalb belehrend, mal explizit, mal implizit. Explizit geschieht das in IV,3,3 mit dem Signal „mī rat“, wenn es darum geht, den *vrouwen* zu bedeuten, wen sie auf keinen Fall auszeichnen sollen. Ähnliches findet sich implizit in II, in dem erläutert wird, dass es zwei verschiedene Formen des Werbens gibt, „rehtes“ (2,6) und „vnrehtes“ (2,7). Dass von einigen Frauen dem *unrehten* Vorschub gewährt wird, gibt dem Ich Anlass zur Klage.

Die Regeln der *minne* kennt es hervorragend. So kann es in I,3 die Frage, ob denn die so unkoooperative *vrouwe* nicht seinen Hass verdiene, zurückweisen mit der Information, dies verbiete die *minne*.

Im Gegenteil, die lange Dauer festige das Verhältnis umso mehr. Ohne den Hinweis auf die *minne* und damit an Allgemeingültigkeit einiges einbüßend taucht dieser Hinweis auch in II,5 auf.

Ein weiterer diskreter Beleg für seine Kenntnisse findet sich in IX,3, in dem das Ich allen Mitleidlosen von seiner Verwundung durch die *minne* berichtet und sich daraus ergibt, dass sie über Pfeile verfügt.

Das Ich nimmt aufgrund seiner umfangreichen Kenntnisse die Position einer Autorität in Sachen *minne* ein. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass es sich nie hilfesuchend an sein Publikum wendet und um Beistand in Entscheidungsfragen nachsucht. Im Gegenteil, es selbst steht für Antworten und Ratschläge zur Verfügung. Hier spielt seine Vertrautheit mit der *minne* eine wichtige Rolle, da er sie deshalb direkt ansprechen kann. In V präsentiert sich das Ich so als Mittelsmann zwischen „and^s lüte“ (2,3) und der *minne*, wenn es ihr Fragen stellt, die jene ihm vorgelegt haben. Pikanterweise schmuggelt das Ich die für seine eigene Situation entscheidende Frage nach der *sælde* darunter. Das Interesse daran ist bei den anderen Fragenden wohl eher sekundär einzuschätzen.

Immerhin sieht sich das Ich in solch starker Position, dass es versucht, mit der *minne* einen Handel abzuschließen: Wenn sie ihm die *vrouwe* verschaffe (zuerst heißt es, sie solle von der *minne* belehrt (V,1,3), später, zur Freundin gezwungen werden (V,3,3)), dann wird das Ich ihr als mächtiger Königin für immer verpflichtet sein. Als Steigerung kann der Versuch angesehen werden, sich mit der *minne* auf eine Stufe zu stellen, denn die ablehnende Haltung der *vrouwe*, sei nicht nur unangenehm für das Ich, sondern letztlich auch für die *minne*, gegen die niemand zu kämpfen wagen sollte. Hier kommt deutlich ein verzweifelter aber auch zielorientiertes Streben des Ichs zum Ausdruck, wie auch in VI,2, wenn es die *vrouwe* darauf hinweist, dass zwar von ihrer *güete* und *schoene* gesprochen werde, ihm selbst aber nur die äußere Schönheit tatsächlich bekannt sei. Auf diese Weise versucht das Ich, eine Gegenreaktion in seinem Sinne zu provozieren. Am Ende von Lied V spielt das Ich noch einmal sein großes Wissen aus, wenn es seine Definition von *minne* gibt, die ebenfalls dem didaktischen Ziel dient.

Seine Autorität zeigt sich auch, wenn es sich freut, Nachrichten über solche *minne*-Verhältnisse zu erhalten, die den Regeln gemäß funktionieren (IV,4). Hier ist der didaktische Aspekt nicht zu unterschätzen, wird damit doch den *vrouwen*, die in diesem Lied gepriesen und über das von ihnen erwünschte Verhalten in Kenntnis gesetzt werden, ein Vorbild vorgegeben. Seine Autorität zeigt sich darin, dass zu erwarten ist, dass solche Mitteilungen ihn erreichen, es also als Empfänger bekannt sein muss. Dazu passt die Bitte, die in X,2 an ihn herangetragen wird: Ob es den *spiegel*, also das Ideal der von ihm in der ersten Strophe gepriesenen „wibef güte“ (X,1,1), zeigen könne? Erwartungsgemäß bereitet ihm auch diese Aufgabe keine Schwierigkeit.

Eine Begründung für seine immer wieder ausgespielte Autoritätsstellung bietet VII an. Der gegenwärtige *vröude*-lose Zustand der Gesellschaft lässt sich durch einen Paradigmenwechsel erklären, der von den *jungen* initiiert wurde. Das Ich rechnet sich selbst bei seiner Erläuterung in VII,3 implizit zu den *alten* und kann damit nach mittelalterlichem Verständnis als Berufungsinstanz fungieren.

Am umfangreichsten schließlich zeigt sich der implizite didaktische Anspruch des Ichs in III. Seine Schilderung der sich angeblich so stark veränderten *minne*, die sich letztlich als *unminne* herausstellt, zeichnet in der Umkehrung ein sehr genaues Bild der *minne* selbst und seines Verständnisses von ihr. Geschickt ist die Selbstbezeichnung zu Beginn der letzten Strophe, wenn das Ich sich selbst „vor die Stirn schlägt“ und sich fragt, wie es denn so dumm sein könne, diese beiden so unterschiedlichen Kräfte miteinander zu verwechseln. Dem Hörer wird hier das Gefühl vermittelt, klüger als das belehrende Ich zu sein, denn sicherlich hat er die Lösung bereits geahnt.

Generell kann bei Betrachtung der Lieder das Bemühen festgestellt werden, die zu Belehrenden aufzuwerten und so den hohen didaktischen Anteil zu verbrämen. Neben solchen impliziten Lehren wie III dient dazu auch die Integration des Ichs in ein „wir“, wie sie in IV,1;2 erfolgt, oder die Wiedergabe angeblicher Publikumsfragen, also die Interaktion.

Das Ich vermittelt ein Minneverständnis, das auf Ausgeglichenheit abzielt. Indiz hierfür ist sowohl der Wunsch an die *minne*, ihn doch „geliche“ (V,1,6) zu *wegen* und alles „ebē“ (V,3,7) als auch das Wissen um die *māze* der *vrouwe* (XI,3), in deren Genuss das Ich selbst gern kommen möchte.

Insgesamt kristallisiert sich heraus, dass das Ich bestrebt ist, übermäßig starken emotionalen Ausbrüchen Einhalt zu gebieten. Es plädiert deshalb immer wieder für die Befolgung von Regeln, es ist gegen Neuerungen eingestellt und zeigt damit stark konservative Züge. Es wünscht sich eine ausbalancierte Realisierung der Beziehung und möchte das ihn emotional extrem in Anspruch nehmende Werben, das ihn in die Nähe des Todes führt, beenden. Damit korrespondiert auch die bemerkenswerte *minne*-Definition in V,5. Es erlegt sich selbst gleichfalls Beschränkungen auf, wenn es aufgrund seiner *zuht* auf

ausführliche und seiner Enttäuschung geschuldete Berichte über seine *vrouwe* verzichtet.

Sprachliche Aspekte

„In der Art und Weise des Gebrauchs von rhetorischen Figuren liegt eine wesentliche Möglichkeit der individuellen Variation.“¹

Die Bevorzugung bestimmter rhetorischer Mittel hatte sich im Kommentar als ein Stilelement der Minnelieder herauskristallisiert. Dies sind an erster Stelle die verschiedenen Wiederholungsfiguren (*Figurae Etymologicae*, *Replicationes* und Wortwiederholungen), die jedoch gewinnbringender als wichtigster Bestandteil des Wortschatzes zu betrachten sind. Darüber hinaus zeigt sich vor allem ein Hang zu rhetorischen Fragen und *Enumerationes* bzw. *Zwillingsformeln*.

METAPHORIK

Vor einer genaueren Zusammenschau der Hauptkomponenten soll kurz die verwendete Metaphorik beleuchtet werden. Metaphern finden sich in allen Liedern, und sie speisen sich vorwiegend aus den Bildspenderbereichen „Kampf/ Krieg“ sowie „Krankheit“ und bleiben wenig innovativ. Dabei geht es vor allem darum, die Wirkung der *minne* und die der *vrouwe* auf das Ich als gewalttätig und verheerend darzustellen und so die große Macht beider über das Ich zu versinnbildlichen. Voraussetzung für diese metaphorische Beschreibung der *minne* ist ihre Personifikation als rücksichtslose Herrscherin (I,3; II,3; III; IX,2/3; ohne kriegerischen Aspekt V,1-4), zumindest aus der Perspektive des Ichs.²

Als dritter Bildspenderbereich wird die „Natur“ herangezogen, hier sind vor allem die (Sing)Vögel und die Jahreszeiten, daneben auch die Jagd, zu nennen. In vielen Fällen können die Metaphern dieser letzten Gruppe sogar nur als verkürzte Vergleiche kategorisiert werden, da sie mittels eines Vergleichswortes angekündigt werden. Generell kann festgestellt werden, dass die Metaphern häufig bei Personifikationen Anwendung finden, so bei *winter* (VI,1), *sumer* (VI,1; IX,1) *mei* (IX,1), *heide* (IV,2; IX,1), *walt* (VIII,4), *güete* (I,2; IV,1; X,1/2), *hulde* (IV,3), *sorge* (IV,1) und *frömde* (I,2).

RHETORISCHE FRAGEN

Die rhetorischen Fragen, die sich in allen Liedern bis auf VI und IX finden, täuschen eine Interaktion mit den Zuhörern vor. Gerade dabei zeigt sich sehr deutlich die gewählte Rollenverteilung, die es dem Ich ermöglicht, bestimmte Sachverhalte klar und deutlich zu beschreiben, indem eine vom Publikum gestellte Frage von ihm zitiert und beantwortet wird. Die rhetorischen Fragen dienen, vor allem wenn sie mit einer entsprechenden Antwort versehen sind, didaktischem Zweck. Die Meinung des Ichs wird transportiert und liefert einen weiteren Baustein zum von ihm vertretenen *minne*-Verständnis. Aber selbst, wenn auf eine Replik verzichtet wird, „lernt“ der Rezipient, denn ihm werden die Fragen, die er sich selbst stellen soll (im Rahmen des Spiels „Minnesang“), vorformuliert und so als wichtig und entscheidend markiert.³

ZWILLINGSFORMELN

Bis auf zwei Lieder (VIII; IX) weisen alle *Enumerationes* auf, dabei allerdings meist nur in der zweigliedrigen Form, die wohl besser als *Zwillingsformel* terminologisch gefasst werden sollte. In den Minneliedern des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS werden in der Hauptsache synonyme *Zwillingsformeln* verwendet, die neben der rhythmischen Qualität vor allem die der Einprägsamkeit in sich tragen. Die

1 Ehlert 1980, S. 68.

2 Die Funktionen der *minne*-Personifikation wie Schnell 1985, S. 392, sie schildert, finden sich hier eigentlich nicht. Nur, wenn die *minne* das Ich sich „vor liebe tvmb als ein kint“ (II,3,4) fühlen lässt, kann eventuell von der „entlastend[en] Instanz“ gesprochen werden (ebd.).

3 Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die mittelalterlichen und frühneuzeitliche Lehrpraxis, die vor allem im Wiederholen vorgegebener Inhalte bestand. Schriftlich findet diese ihren Niederschlag in den Lehrgesprächen, in denen Lehrer und Schüler ein Frage-Antwort-Spiel durchführen.

Verwendung zweier sehr bedeutungsähnlicher Substantive erweitert zum einen die Aussagekraft, zum anderen verstärkt sie sie, vor allem, wenn von mündlichem Vortrag ausgegangen wird.

LAUTFIGUREN

Unter dieser Voraussetzung spielen auch Lautfiguren eine wichtige Rolle, die letztlich eine Wiederholung auf akustischer Ebene darstellen. Diese finden sich in Form von Anaphern, Paronomasien und Alliterationen. Bei den Alliterationen wird der Laut [z]/ [s] bevorzugt (IV, VIII, X, XI), [w] erscheint zweimal (VIII, X), je einmal [f] (I) und [m] (IV). Die Paronomasien verteilen sich gleichfalls nicht über das gesamte Corpus, sondern beschränken sich auf einige Lieder, nämlich II, III, IV und IX. Darin treten sie dann aber gleich geballt auf (Ausnahme: IV, nur ein Beleg).¹ Der Gebrauch der Anapher fällt wohl am meisten in den Liedern III und V auf, wenn die Strophen jeweils mit dem Wort *minne* beginnen (III, 1-3; V alle Strophen).²

WORTSCHATZ

Der Wortschatz des Minnesangs ist begrenzt und so zeigt sich auch hier die Variationskunst. Recht eindrucksvoll erweist sich dies im immer noch mit einigem Gewinn nutzbaren „HÄUFIGKEITSWÖRTERBUCH ZUM MINNESANG DES 13. JAHRHUNDERTS“, das die gleichnamige Auswahl Ausgabe Hugo KUHNS in der 2. Auflage von 1962 mittels Computer ausgewertet.³ Den Gesamtwortbestand darin bilden 31.347 Wörter, wobei es sich letztlich nur um 3925 verschiedene handelt,

„[o]der anders ausgedrückt, es gibt in dieser Ausgabe noch nicht einmal knapp 4000 grammatisch unterschiedliche Worte, die wenigstens einmal und höchstens 1241 mal vorkommen.“⁴

Die höchste Frequenz weist das Personalpronomen „ich“ auf. Die 50 am häufigsten belegten Worte (1241 bis 94 mal) speisen sich vorwiegend aus bestimmten und unbestimmten Artikeln, den Pronomen, Adverbien, Konjunktionen und Präpositionen. Die beliebtesten Verbformen stammen von *sîn*, *wellen*, *suln*, *hân* und *müezen*. Außerdem gehören der Liste die Substantive „fröide(n)“, „herz(e) (n)“, „wip(-be (s) -n)“, „minne“, „liebe“ und „lip/ libe“ an.⁵

Nun soll der Wortbestand der vorliegenden Minnelieder nicht vollständig ausgezählt und aufgelistet werden, da aus einem solchen Vorgehen nur dann Ergebnisse zu erwarten sind, wenn eine ausreichend große Textbasis zur Verfügung steht bzw. Vergleichswerte vorliegen. Selbst dann ist der Sinn einer solchen Statistik in jedem Einzelfall zu überprüfen, denn bisher wurden solche Zählungen vorwiegend als Hilfsmittel zur Datierung bzw. Erstellung einer Chronologie oder für Echtheitsentscheidungen eingesetzt.⁶ Nichts davon entspricht den Zielen der vorliegenden Arbeit.

Gewinnbringender erscheint dagegen eine Betrachtung der Wiederholungsfiguren in Hinblick auf die dafür zugrunde gelegten Wortstämme.⁷

Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie innerhalb des jeweiligen Liedrahmens, also eines überschaubaren Textbereichs, verwendet werden. Dies ist letztlich nicht ursächlich auf den beschränkten Wortschatz zurückzuführen, sondern auf einen sehr bewussten Umgang des Autors mit der Sprache. Durch die variierende Wiederholung prägen sich die entsprechenden Elemente beim Rezipienten besonders gut

1 Dazu sind im metrischen Bereich auch die lautlichen Responsionsreime zu zählen, die einerseits die Strophen innerhalb des Liedganzen miteinander verklammern, andererseits auf den geübten Hörer sicher einen akustischen Reiz ausüben können.

2 Die Lieder VII; IX und X weisen nicht so auffällige Anaphern auf und wurden deshalb in der Zusammenstellung vernachlässigt.

3 Gellinek 1971.

4 Gellinek 1971, S. VIII.

5 Vgl. Gellinek 1971, S. IX. Die Schreibungen der Substantive wurden von ihm übernommen, aufgelistet werden alle Belege in absteigender Reihenfolge.

6 Kritik an solchen Verfahren findet sich schon früh, vgl. stellvertretend Petzsch 1969, S. 583ff. Als Beispiel für einen neuen Versuch, statistische Verfahren zu den genannten Zwecken einzusetzen vgl. Dimpel 2004.

7 Zu betonen ist, dass sich die folgende Analyse auf die Wiederholungsfiguren beschränkt und dabei Belege für diese, die sich in einem Lied nur einmal finden, unbeachtet lässt. Sie werden als durch den engen Wortschatz bestimmt verstanden und unterliegen damit nicht zwingend der bewussten Steuerung durch den Dichter.

ein, weshalb ihnen eine wichtige Rolle bei der Charakterisierung des Werks zufällt. Um einen Überblick über die in den Minneliedern verwendeten Wiederholungsfiguren zu erhalten, wurden sämtliche Tabellen des Kommentars ausgewertet,¹ wobei nun kein Unterschied mehr zwischen den einzelnen Unterarten gemacht werden muss, ist doch der Effekt immer derselbe. Zu differenzieren war nur für die Analyse im stilistischen Bereich, denn *Figurae Etymologicae* können zwar als *kunstvoller als Replicationes* und besonders als Wortwiederholungen eingeschätzt werden, im Zusammenspiel muss dann aber von einer Nivellierung dieser Bewertungsunterschiede ausgegangen werden.

WORTBESTAND

Zunächst muss der Gesamtwortbestand betrachtet werden, denn nur so kann die Bedeutung der Wiederholungsfiguren für das Corpus eingeschätzt werden. Er beträgt insgesamt 2004 Wörter. Sie verteilen sich folgendermaßen auf die einzelnen Lieder (angegeben sind jeweils auch die einzelnen Strophenumfänge):

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>	<i>VIII</i>	<i>IX</i>	<i>X</i>	<i>XI</i>
<i>1</i>	48	44	51	48	34	33	40	42	50	31	82
<i>2</i>	44	42	48	47	37	39	42	41	56	28	77
<i>3</i>	49	48	47	47	35	37	41	45	53	27	75
<i>4</i>	46	47	46	53	37			40			
<i>5</i>	45	47	46	50	39						
Σ	232	228	238	245	182	109	123	168	159	86	234

Verteilung der Wörter auf die einzelnen Minne-Strophen und -Lieder.

Innerhalb der Lieder weisen die Strophen eine recht gleichmäßige Wortverteilung auf. Durch die zugrundeliegende handschriftliche Aufzeichnung ist hier mit Unschärfen zu rechnen, da keine geregelte Orthographie, auch, was die Zusammen- und Getrennschreibung angeht, existiert. Bei gut der Hälfte der Lieder repräsentieren die Wörter je Strophe etwa den Mittelwert, der bei 45 läge. V und VI liegen deutlich darunter, IX hingegen weist recht hohe Werte auf. Die Extrempositionen nehmen die beiden letzten Lieder ein. Beide sind dreistrophig, der Unterschied der Wortanzahl je Strophe kann jedoch kaum größer sein. Die Strophenlänge ist bei XI über Gebühr lang, so dass fast die Länge des umfangreichsten Liedes IV mit 245 Wörtern erreicht wird, während X lediglich ein Drittel davon hat.²

Die 57 für diese Wiederholungen verwendeten Wortstämme sind insgesamt 322mal belegt, dies sind 16,1% des Gesamtwortbestandes, gut ein Sechstel. Die Tabelle zeigt, wie sie sich auf die einzelnen Lieder verteilen:

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>	<i>VIII</i>	<i>IX</i>	<i>X</i>	<i>XI</i>
Σ	232	228	238	245	182	109	123	168	159	86	234
<i>Belege</i>	44	44	23	51	17	32	21	28	20	14	29
<i>Wortstämme</i>	14	13	8	12	6	12	7	12	7	6	8
<i>% des Liedwortbestandes</i>	19,0%	19,3%	9,7%	20,9%	9,4%	29,4%	17,1%	16,7%	12,6%	16,3%	12,4%
<i>% aller Belege</i>	13,6%	13,6%	7,1%	15,8%	5,3%	9,9%	6,5%	8,7%	6,2%	4,3%	9,0%

Verteilung der Wiederholungsfiguren auf die einzelnen Lieder.

¹ Eine ausführliche Tabelle über alle Lieder bietet der Anhang.

² Der Mittelwert bestätigte sich mit ähnlichen Abweichungen wie beim vorliegenden Fall bei Auszählungen zufällig gewählter Lieder in MFMT. Da sich auch dort ähnlich extreme Abweichungen durchaus finden, liegen die Werte hier offenbar innerhalb des erwartbaren Rahmens.

Erwartungsgemäß finden sich im längsten Lied IV mit 51 die meisten und im kürzesten Lied X mit 14 die wenigsten Belege. Die höchste Dichte weist hingegen Lied VI mit 29,4% seines Wortbestandes auf, dabei werden insgesamt 12 verschiedene Wortstämme genutzt. Lied V hat die geringste Dichte, die Wiederholungsfiguren stellen aber immer noch ein Zehntel des Liedwortbestandes. Insgesamt ist festzustellen, dass die Verteilung über die Lieder zwar voneinander abweicht, aber dennoch ein Trend erkennbar ist: In allen Liedern finden sich Belege solcher Figuren und sie umfassen eine so signifikante Menge des jeweiligen Wortbestandes, dass hier eindeutig von einem Charakteristikum der Minnelieder des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS gesprochen werden kann.

WORTSTÄMME

Es stellt sich abschließend die Frage, welche Wortstämme wie oft verwendet werden und welche Schlüsse daraus zu ziehen sind.

Die folgende Tabelle zeigt den genauen Befund. In der ersten Spalte wird die Frequenz genannt, die darüber informiert, wie oft die folgende Belegzahl insgesamt vorkommt. Die Auflistung der Wortstämme vermittelt einen Überblick über diesen bevorzugten Teil des Wortschatzes. In der letzten Spalte schließlich wird der prozentuale Anteil der jeweiligen Beleganzahl berechnet. Die Prozentangaben wurden wiederum auf eine Nachkommastelle gerundet. Ist die Frequenz >1, wird in Klammern der prozentuale Anteil der einfachen Belegzahl angegeben, der Gesamtanteil steht in diesen Fällen dahinter.

Frequenz	Belege	Wortstämme	% aller Belege
1	38	vröu-	11,8
1	28	guot-	8,7
1	18	wîb-	5,6
1	17	minn-	5,3
2	16	lieb- / muot-	(4,9) 9,9
1	14	herz-	4,3
1	9	lach-	2,8
1	8	vrouw-	2,5
1	7	süez-	2,2
5	6	êr- / hôch- / sæl- / schoen- / trôst-	(1,9) 9,3
2	5	gruoz- / nôt-	(1,6) 3,1
10	4	golt- / hêr- / klag- / leid- / munt- / sanft- / tôt- / twing- / walt- / werlt-	(1,2) 12,4
12	3	alt- / bind- / denk- / jung- / schîn- / sing- / sterb- / swær- / tump- / vrâg- / werb- / wild-	(0,9) 11,1
18	2	blint- / dank- / geling- / ger- / huot- / jag- / mâz- / mei- / mein- / roub- / sin- / sorg- / stæt- / strît- / triuw- / valsch- / vind- / wunt-	(0,6) 11,1

Frequenzen und Belegzahlen der für die Wiederholungsfiguren verwendeten Wortstämme.

Sehr deutlich zeigt sich damit der eher positive Ton der Lieder, gekennzeichnet durch den fast übermäßigen Gebrauch des Terminus *vröude* und seiner Derivate. Dieser wird zwar gelegentlich verneint, wenn es darum geht, dass die *vrouwe* keine *vröude* schenkt, dennoch wird durch die Entscheidung für die Negation eines positiv besetzten Begriffes leichter eine ebenfalls positive Stimmung beim Rezipienten erzeugt als durch die ständige Wiederholung generell negativer Termini wie *sorgen* oder *kumber*.

Der Wortstamm „guot-“ wird vorwiegend durch *güete* repräsentiert, dabei handelt es sich um das Ziel des Ichs, das es bei den *vrouwen* zu erreichen hofft. Dazu gehören auch die Wortstämme „lach-“ und „süez-“, ersteres soll der *güete* meist Ausdruck verleihen, letzteres beschreibt sie näher. „minn-“, „lieb-“, „muot-“ und „herz-“ hängen gleichfalls eng zusammen, denn der Erfolg in den ersten beiden

Bereichen wirkt sich positiv auf die beiden anderen aus.

Auffällig ist, dass die Termini *minne*¹ und *liebe* auf den ersten Blick gleichmäßig nebeneinander stehen. Die genauere Betrachtung lehrt jedoch, dass *minne* in überwiegendem Maße der Bezeichnung der personifizierten Macht (8) oder sogar ihrer direkten Anrede (4) dient. Ein weiteres Mal wird sie genannt, als es daran geht, sie genau zu definieren, sie wird also als Fachausdruck präsentiert. Dies ist auch der Fall, wenn vom Gegenteil, der *unminne*, die Rede ist. In allen anderen Fällen² wird auf *liebe* und deren Derivate zurückgegriffen. Diese Verwendung lässt Regeln erkennen, an die sich der Dichter gehalten hat.³

VROUWE UND WÎP

Weiter auseinander liegen die Belegzahlen für *wîp* (18) und *vrouwe* (8), dem anderen zentralen Begriffspaar des Minnesangs. War von der älteren Forschung angenommen worden,⁴ dass es zwischen diesen beiden Termini einen großen Unterschied gäbe, der vor allem ständischer Natur gewesen sein sollte, so hat die Untersuchung von Laila SALEM aus dem Jahre 1980 nachweisen können, dass die Texte dafür in ihrer Gesamtheit keine eindeutigen Belege bieten. Sie kann feststellen, dass *vrouwe* vor allem als Apellativum Verwendung findet.⁵ Fünf der acht Belege in den vorliegenden Minneliedern dienen ebenfalls der direkten Anrede, zweimal findet sich die Kombination *mîn vrouwe*, wenn das Ich über seine Geliebte berichtet und schließlich noch die Formel *ze vrouwen jehen*.

Von den 18 Belegen für *wîp* hingegen entfallen lediglich drei auf eine direkte Anrede. Dieser Begriff wird vorwiegend verwendet, um über die Frau(en) zu sprechen, insgesamt neunmal, achtmal davon geht es um *ein wîp*, dass dem Ich wichtig ist. Hinzu kommen sechs Belege, die eine bestimmte weibliche Eigenschaft bezeichnen, nämlich dreimal *wîbes güete* und je einmal *wîplîche güete*, *wîplîche schoene* und *wîbes êre*. Die enge Verbindung zwischen *wîp* und *güete* wird also auch sprachlich sehr deutlich herausgearbeitet.

Zwei weitere Belege für *wîp*, die jedoch nicht zu den Wiederholungsfiguren zu zählen sind, zeigen ebenfalls den „Gebrauchswert“ dieses Terminus⁶. Für die Minnedefinition in V wird das Bild von „mānes munt an wîbes mvnde“ (5,3) heraufbeschworen, das mit einiger Sicherheit der Zwillingsformel *man unt wîp* geschuldet ist. Im Gesprächslied VII zählt sich die vom Ich als *vrouwe* Titulierte selbst zur Gruppe von „vnf wibē“ (2,3). Dies ist eine Gewohnheit, die auch SALEM in MF nachweisen kann.⁶

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass beide Bezeichnungen im Wortschatz des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS letztlich keinen semantischen Unterschied aufweisen und auch keine der anderen übergeordnet wird. Geht es jedoch um eine direkte Anrede der Geliebten, ist *vrouwe* für ihn die erste Wahl, während er für das Reden über sie und die Frauen im Allgemeinen meist auf *wîp* zurückgreift.⁷ Vergleichbar zum Befund bei *minne/ liebe* hat der Dichter auch hier ein recht festes Verwendungsprinzip entwickelt, an das er sich durchgängig hält.

Die vom TUGENDHAFTEN SCHREIBER offenbar als charakteristisches Stilelement genutzten Wortwiederholungen spiegeln die Grundstimmung seine Lieder wider, die eine der Hoffnung ist. Dies zeigt sich in der häufigen Verwendung positiv besetzter Wörter, während eher negative seltener für Wiederholungsfiguren herangezogen werden, nämlich weniger als sechs Belege aufweisen. Seine bevorzugten Wör-

1 Zur Etymologie vgl. Wiercinski 1964, bes. S. 7ff. und Ss. 83-96.

2 Zu vernachlässigen ist die jeweils einmalige Verwendung des Verbs *minnen* und, zur Charakterisierung der *vrouwe*, des Adjektivs *minneclîche*.

3 Hier ergibt sich ein Forschungsdesiderat, denn die tatsächliche Nutzung der beiden Termini wurde bisher meines Wissens nach nicht flächendeckend untersucht. Ältere Ansätze finden sich z.B. bei Schmid 1941. Willms 1990, S. 316f., Anm. 3, weist auf die ursprünglich regional bedingte Verwendung des jeweiligen Wortes hin. Da die Schreiborte sich vorwiegend in ‚*minne*‘-Gebieten befanden, lässt sich also aus der Überlieferung die Bevorzugung herleiten. Sie selbst kann überblicksmäßig keine semantische Differenzierung bei einzelnen Dichtern feststellen.

4 Vgl. zur Forschungsgeschichte Salem 1980, Ss. 5-51 und Willms 1990, S. 251ff., Anm. 14.

5 Vgl. Salem 1980, S. 161.

6 Vgl. Salem 1980, S. 161.

7 Das Überwiegen des Begriffes *wîp* gegenüber *vrouwe* stellt Salem gleichfalls fest und kann damit beweisen, dass es sich bei *vrouwe* nicht, wie früher angenommen, zwangsläufig um den Terminus für die geliebte Frau handelt. Vgl. Salem 1980, S. 60f., die Zählung Ss. 54-59.

ter gehören dabei zum Grundvokabular des Minnesangs¹ und zeigen somit deutlich die Bevorzugung des Variationsspiels mit den vorgefundenen Bausteinen im Dienste der Einprägsamkeit gegenüber dem Wunsch nach innovativen Neuschöpfungen.

Minnesang in Thüringen

Um das Bild des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS abzurunden, stellt sich abschließend die Frage, ob seine elf in C überlieferten Minnelieder möglicherweise einer thüringischen Tradition zugeordnet werden können.

Der Quellenlage zum Trotz werden in der Forschungsliteratur immer wieder die Namen von Minnesängern genannt, deren Wirken am thüringischen Hof und/ oder in seinem Umfeld zu lokalisieren gewesen sei. Eine Datierung ist in den meisten Fällen nicht möglich, urkundliche Belege finden sich oft erst für die späteren Künstler und so kann auf diese Weise auch keine Verbindung zum Hof Hermanns I. hergestellt werden. Eine Ausnahme bildet HEINRICH VON MORUNGEN, der möglicherweise im Dienst Dietrichs von Meißen, des Schwiegersohns Hermanns I., stand.² Ihm wird eine starke Vorbildfunktion für den thüringischen Raum zugesprochen und sein Werk immer wieder als Bezugspunkt anderer Dichter gesehen. Unter dieser Prämisse behandelt NEBE 1886 „DREI THÜRINGISCHE MINNESÄNGER“, die für ihn CHRISTAN VON LUPPIN, HEINRICH HETZBOLD VON WEISSENSEE und DER VON KOLMAS³ sind, deren biographischen Spuren er zu folgen versucht.⁴

JUNG tauscht 1891 letzteren gegen den DÜRING aus, denn diese vier scheinen ihm eine engere Gruppe um HEINRICH VON MORUNGEN zu bilden, der als der thüringische Minnesänger schlechthin gilt.⁵ Als weiteren Kreis der ihm Nachfolgenden sieht und untersucht er:

- KÖNIG WENZEL VON BÖHMEN
- MARKGRAF OTTO VON BRANDENBURG
- MARKGRAF HEINRICH VON MEISSEN
- HERZOG VON ANHALT
- JOHANN VON BRABANT
- WACHSMUT VON MÜHLHAUSEN
- DEN TUGENDHAFTEN SCHREIBER
- RUDOLF DEN SCHREIBER
- DEN WILDEN ALEXANDER
- RUMSLANT

Die breite Auswahl speist sich aus JUNGs Anspruch, sowohl den mittel- als auch den norddeutschen Minnesang darzustellen.

Auch KNAPE führt HEINRICH VON MORUNGEN an, dazu CHRISTAN VON HAMLE und den TUGENDHAFTEN SCHREIBER.⁶ Die beiden Letztgenannten zählt auch Sylvia WEIGELT dazu und in einer neuen, eher für ein breites Publikum angelegten Sammlung thüringischer Minnelieder sind CHRISTAN VON LUPPIN, WACHSMUT VON MÜHLHAUSEN und HEINRICH HETZBOLD VON WEISSENSEE versammelt.⁷

1 Dieses Grundvokabular ist nicht identisch mit den Leitwörtern des Minnesangs wie Götz 1957, S. 6, sie benennt. Es korrespondiert jedoch mit den Signalwörtern Ehlerts 1980, Ss. 56-61 und den Zählungen Gellineks 1971.

2 Sehr genau und aufschlussreich setzt sich Helmut Tervoorren im Nachwort seiner MORUNGEN-Ausgabe mit den Erträgen der biographischen Forschung auseinander (vgl. HEINRICH VON MORUNGEN, Nachwort Ss. 208-212).

3 Vgl. Volker Mertens: Art. „Der von Kolmas“. In: ²VL Bd. V, Spp. 39f. Da es sich bei den von ihm überlieferten vier Strophen um eine Altersklage handelt, die mehr Parallelen zu WALTHERS „ELEGIE“ aufweisen als zu den Liedern HEINRICHs VON MORUNGEN, wird er im weiteren übergangen.

4 Ich verwende im Folgenden die Schreibweisen des ²VL. Nebe 1886 nennt KOLMAS „Heinrich von Kolmas“.

5 Vgl. Jung 1891, S. 5. Seiner Meinung nach stellte der zeitgenössische Zwang des Ritters zum Minnedienst so manchen vor Probleme, war doch nicht jeder von Haus aus Künstler. Ihm erklären sich enge landschaftliche Verbindungen dadurch, dass man sich aufgrund mangelnder Fähigkeiten an andere, bessere, anschloss.

6 Vgl. Knappe 1990/1991, S. 53.

7 Vgl. Weigelt 1995, S. 22. Vgl. THÜRING. MINNELIEDER, auch dort wird bei CHRISTAN VON LUPPIN und HEINRICH HETZBOLD VON WEISSENSEE die enge Verwandtschaft mit HEINRICH VON MORUNGEN betont (ebd., S. 13). Eine weitere Auswahl erschien unter dem Titel OSTDEUTSCHER MINNESANG, diese weicht etwas ab von der oben ge-

HEINRICH VON MORUNGEN

„Morungen war ein Dichter von ausgeprägter Individualität, er besaß eine kühne Phantasie, eine starke Bildkraft und eine feine musikalische Begabung. Natürlich war er auch Minnesänger, denn der Minnesang war in der damaligen Gesellschaft die einzige Form, in der Liebeslyrik aktualisiert werden konnte; doch bei Morungen spürt man den Drang, die gesellschaftliche Bindung des Minnesangs zu sprengen und die Kunst als Selbstzweck zu sehen. Er sang zwar - wie alle - von der Minne, er sang auch in der Form der Zeit, aber er zwang die Minne, sich dem Primat der Poesie zu unterwerfen.“¹
[Hervorhebung im Original]

Vielleicht liegt gerade in dieser Individualität der Grund dafür, warum er sich in der Gegenwart großen Interesses erfreut, wie die unzähligen Forschungsarbeiten über ihn und seine Einschätzung als der wichtigste der thüringischen Minnesänger belegen.² Den Zeitgenossen hingegen erschien er wenig bemerkenswert und erst Ende des 13. Jhs. erwähnt HUGO VON TRIMBERG ihn lobend im „RENNER“, während sein Name in früheren Literaturexkursen gänzlich fehlt.

Um seinen Einfluss einschätzen zu können, soll sein Profil kurz charakterisiert werden.³

Die Basis der Lieder MORUNGENS bildet das Zusammenspiel von Anregungen, die der Trobador- und Trouvère- Lyrik ebenso entstammen wie der heimischen und der geistlichen. Es lassen sich darüber hinaus umfassende Kenntnisse der Antike, insbesondere OVIDS, nachweisen. Dies passt zu der am Landgrafenhof gepflegten Tradition und könnte Ausdruck der dortigen Rezeption sein.

- In seinen Minneliedern, die das Modell der Hohen Minne vertreten, sticht auf den ersten Blick die ausgefeilte Lichtmetaphorik⁴ hervor, die besonders zur Beschreibung der Frau und ihrer Wirkung auf das Ich verwendet wird.
 - I,4,1f.
 - XV,3
- Immer wieder schildert er die Gesichtspartie der Geliebten im Einzelnen: Die *ougen*, die *wange*, der *munt*, die *kel*, gern auch in Diminutivformen.
 - XXV,2,1f.
 - XXVI,1,1-6
- Die Schönheit der so beschriebenen Frau ist weithin bekannt,
 - I,4,4-9
- wodurch sich das Ich, das sich oft als Sänger darstellt, zusätzlich erhöht fühlt.
 - VII,1
 - XIII,1,7
- Ihre Schönheit ist in vielen Situationen derart lähmend für das Ich, dass es stumm vor ihr verharren muss.
 - XVI,2,4
 - XXVI,2,7-11
- Deshalb steht sie für ihn auch über allen Frauen, ganz gleich, ob das nun anderen Leuten gefällt oder nicht,
 - I,2,1-4
 - X,1,1f.
- und er widmet ihr seinen Dienst für die Ewigkeit, also sogar bis über den Tod hinaus.
 - III,3
 - XXXIV
- Das Todesmotiv im Sinne des Sterbens durch mangelnde *minne*-Erfüllung taucht häufiger auf bei ihm.

nannten.

1 HEINRICH VON MORUNGEN, Nachwort S. 207.

2 Diese können und sollen hier nicht umfassend gewürdigt werden, da die folgende Betrachtung textimmanent angelegt ist.

3 Die jeweils beigegebenen Beispiele sind zumeist willkürlich gewählt, um einen Eindruck des jeweiligen Punktes zu vermitteln.

4 Zur Lichtmetaphorik vgl. zusammenfassend Heller 1998, Ss. 35-39.

- XIX
- XX
- Ihren Grund hat die fehlende Zufriedenheit nicht nur in der ausgesprochenen Ablehnung der Frau, sondern vielfach auch in der *huote*, die seiner Meinung nach keinerlei Berechtigung hat.
 - XIa,1,3f.
 - XVIII,1/4
- Neben diesen konturlosen Gegnern plagten ihn noch die, die ihm sein Glück missgönnten, sofern es denn einträte,
 - XXI,2,5ff.
 - XXII,2,1f.
- sowie die, die seinen Gesang nicht mehr hören mögen und ihm sogar vorwerfen, wie seltsam es doch sei, wenn er als (angeblich) Leidender so viel singe.
 - VII,2,1-4
 - XIII,2,1f.
- Kennzeichnend ist außerdem die Nähe zur Marienlyrik, wenn es um die Frau geht,
 - VIa,1,5f.
 - XXII,2,5
- außerdem skizziert HEINRICH VON MORUNGEN mehrfach die Szene durch den Hinweis auf *fenster* oder *zinne*.
 - VII,1,1ff.
 - XXIII,3,1

Neben diesen Besonderheiten, die kennzeichnend für die Lieder HEINRICH VON MORUNGEN sind, finden sich eher selten Naturbilder, die die Jahreszeit darstellen, während Vogelmetaphorik und Wetterphänomene in großer Zahl vertreten sind. Das Ich verzichtet auf Lehrhaftes im größeren Umfange und stellt stattdessen die sensuelle Beschreibung seiner Geliebten in den Mittelpunkt. Diese wird in wenig romantisch-erotischer Art durch die Metaphorisierung der Geliebten als Kriegsherrin geleistet. Die Frau erhört das Ich nicht (Ausnahme: Tagelied), was den Sang begründet. Mit der Gesellschaft tritt das Ich deshalb in seiner Rolle als Sänger in Kontakt.

Stilistisch sind die Lieder HEINRICH VON MORUNGEN virtuos und abwechslungsreich, so dass sich bestimmte Häufungen beispielsweise rhetorischer Mittel nicht feststellen lassen.¹

DER MORUNGEN-KREIS

Name	Lokalisierung (?) und Datierung (?)	Überlieferung
CHRISTAN VON HAMLE	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Name urkundlich nicht nachweisbar ▪ vermutete thür. Herkunft wegen Überschneidungen mit Lieder HEINRICH VON MORUNGEN ▪ und mdt. Reimen ▪ deshalb um 1225 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 21 Strophen in C ▪ 4 Lieder dreistrophig ▪ 1 Lied vierstrophig ▪ 1 Lied fünfstrophig
DER DÜRING	<ul style="list-style-type: none"> ▪ sprechender Name? ▪ mdt. Merkmale ▪ aufgrund Form Ende des 13. Jhs. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 19 Strophen in C ▪ 6 Lieder dreistrophig ▪ 1 Lied einstrophig
CHRISTAN VON LUPPIN	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Geschlecht nachweisbar als Burgmannen der thür. Grafen von Beichlingen seit 1229 ▪ ein Christan urkundlich 1292-1311 ▪ 1312 bei Markgraf Heinrich von Brandenburg 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 20 Strophen in C ▪ 6 Lieder dreistrophig ▪ 1 Lied zweistrophig
HEINRICH HETZBOLD VON WEISSENSEE	<ul style="list-style-type: none"> ▪ urkundliche Belege für Kastellan Heinrich Hetzebold in Erfurt 1319-1345 ▪ mdt. Merkmale ▪ Wappen in C stimmt mit Siegel des Kastellans überein 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 24 Strophen in C ▪ 8 Lieder dreistrophig

Der engere MORUNGEN-Kreis.

¹ Betont werden muss, dass eine genaue Corpora-Untersuchung in jedem Fall differenziertere Ergebnisse liefern würde. Für den hier verfolgten Zweck genügt jedoch eine Skizzierung der wichtigsten Grundkomponenten.

Nur in zwei Fällen ist eine Lokalisierung der Minnesänger in Thüringen mit einiger Wahrscheinlichkeit zu leisten, während die beiden anderen letztlich nicht greifbar sind.¹ Auffällig ist die recht weite zeitliche Entfernung von HEINRICH VON MORUNGEN, diese passt zum erst spät einsetzenden Lob.

HEINRICH HETZBOLD VON WEISSENSEE

Es stellt sich die Frage, wie festgestellt werden kann, in welchem Maße bei diesen Dichtern eine Gruppenbildung stattfand, deren Merkmal die Nachfolge MORUNGENS war. Dirk JOSCHKO hat einen Versuch zu HEINRICH HETZBOLD VON WEISSENSEE und seinem Verhältnis zu MORUNGEN unternommen.² Er betont, dass die Suche nach lexikalischen Übereinstimmungen nicht das einzige Instrument für ein Abhängigkeitspostulat sein darf, sondern die Untersuchung der „schöpferischen Aneignung“ eine wichtige Rolle spielen muss, da erst sie auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem Vorbild hinweist.³

„Die wenigen Lieder Hetzbolds von Weißensee machen deutlich, daß ihm das umfangreiche Werk Heinrichs von Morungen in seinen Grundzügen und Besonderheiten bekannt war. Die Lyrik des Thüringer Klassikers wird jedoch nicht als Motivsteinbruch genutzt; Heinrich von Morungen wird nicht zum Lieferanten von minnesängerischen Versatzstücken degradiert. Vielmehr ist es Hetzbold von Weißensee gelungen, die poetische Konzeption Morungens formelhaft zu verkürzen und mit eigenen dichterischen Ambitionen zu verschmelzen.“⁴

JOSCHKO kann die Adaption der OVIDIANISCHEN Topoi beobachten, das sängerische Selbstbewusstsein, das durch die Selbstnennung (I,3) noch stärker akzentuiert wird, und schließlich den Tarnnamen der Frau, *der schæne glanz*, der die Lichtmetaphorik HEINRICHS VON MORUNGEN auf ganz eigene Art verarbeitet.⁵

CHRISTAN VON HAMLE

Die Lieder CHRISTANS VON HAMLE⁶ sind gekennzeichnet durch die herrschende *vröude*, da das Ich keinen Grund zur Klage hat, weil es sich mit der Frau in gutem Einvernehmen befindet. Barbara WEBER versteht das in den Liedern zum Ausdruck gebrachte *minne*-Konzept als das der Pastourelle, so kommt es auch außerhalb der höfischen Sphäre, in der Natur, zur Erfüllung. Dazu passt auch das wohl auf antike Vorbilder zurückgehende Lied II, in dem das Ich mit dem *anger* spricht, über den die Geliebte gehend alles erblühen lassen kann.⁷ Die Natur erscheint zudem in III, IV und V. Das erste Lied enthält eine Gegenüberstellung der Termini *liebe* und *minne*, wobei erstere der letzteren überlegen ist, ist sie doch praktizierte *minne* und auf Gegenseitigkeit beruhend.

Die Gesellschaft taucht nur indirekt in IV auf, wenn das unpersönliche *man* verwendet wird. Das Ich muss sich mit niemandem auseinandersetzen, nur die Frau trifft im letzten Lied auf den Wächter. Hier ist der Ton dann auch eher melancholisch.

Das Ich selbst versteht sich als *eigen man* der Frau (III,5). Der Einfluss HEINRICHS VON MORUNGEN macht sich deutlich in den Beschreibungen der Frau bemerkbar, denn diese zeigen deutliche Anleihen bei ihm, so in III,2 (Lichtmetaphorik) und IV,3 (Körperteile).

1 Vgl. Franz-Josef Worstbrock: Art. „Christan von Hamle“. In: ²VL Bd. I, Spp. 1201f. Vgl. Franz-Josef Worstbrock: Art. „Der Düring“. In: ²VL Band II, Spp. 247f. Vgl. Franz-Josef Worstbrock: Art. „Christan von Luppin“. In: ²VL Bd. I, Spp. 1208f. Vgl. Volker Mertens: Art. „Hetzbold, Heinrich von Weißensee“. In: ²VL Bd. III, Spp. 1204ff.

2 Joschko 1990/91. Weber 1995 betrachtet sein Œuvre im Ganzen, Ss. 88-94. Edition KLD I, Ss. 148-152, Kommentar KLD II, Ss. 177-182. Allerdings sind die vielen Konjekturen zu beachten und da von Kraus dafür diese häufig MORUNGEN heranzieht, verschwimmen die Grenzen.

3 Joschko 1990/91, S. 78; 80. Die Früchte solcher Suchen werden beispielsweise in KLD präsentiert.

4 Joschko 1990/91, S. 84.

5 Vgl. Joschko 1990/91, S. 79; 82ff.

6 Als Textgrundlage dient C. Da es sich im folgenden lediglich um einen Überblick handelt, der einen Eindruck des jeweiligen Werks vermitteln soll, wird auf Zitate verzichtet und bei Bedarf werden Lied und Strophe genannt. Die Liedeinteilung folgt dem Farbwechsel der Initialen. Alle Dichter sind durch KLD ediert, haben aber dort viele Texteingriffe erlitten.

7 Vgl. Weber 1995, Ss. 140-150.

Durch den engen Kreis, in dem sich die Lieder bewegen, ist auch der Wortschatz recht begrenzt, dennoch wird auch bewusst zu Wiederholungsfiguren gegriffen, so in der ersten Strophe des letzten Liedes und in der letzten des ersten Liedes, in denen jeweils die *minne* im Mittelpunkt steht.

DER DÜRING

Das erste Lied des DÜRING spielt durchgängig mit Silbenpalindromen.¹ Sie sind ein Signal für den ornamentalen Stil der Lieder. VON KRAUS kann eine Parallelität zur Anklage der *minne* in WOLFRAMS „PARZIVAL“, Vv. 291,1-293,7 nachweisen, dabei werden dort Namen höfischer, hier hingegen biblischer Figuren genannt, die unter der *minne* zu leiden hatten. Sie illustrieren die Auffassung des Ichs, bei der *minne* handle es sich weniger um etwas Erstrebenswertes für die Frauen, sondern vielmehr um Last und Unheil.²

Dieses *minne*-Bild wird jedoch nicht durch die anderen Lieder getragen, so, wenn in IV und V das Ich seiner *vröude* freien Lauf lassen kann, da es von der Geliebten erhört wurde. Die Frau steht wie bei MORUNGEN vor allen anderen Frauen und ist in den Liedern II und III eng mit der *sælde* verbunden, metaphorisch wird sie wiederum als Kriegsherrin dargestellt. Wie beim Vorbild verzweifelt das Ich auch hier schier am *dienest*, der von Kindesbeinen an geleistet wird (VI,3). Die typischen MORUNGENSCHEN Beschreibungen finden sich nur verstreut, so einmal die *blanken arme* (IV,2) oder auch die Bezeichnung *liehter tac* für die Geliebte (III,2). Gerade hier allerdings, wo die Frau mit diversen Namen bedacht wird, zeigt sich sonst Unabhängigkeit von MORUNGEN. Dies ist auch der Fall in II, wenn das Ich seinen eigenen Zustand beschreibt. Zunächst ist die Rede von *gluot*, in der das Ich brennt (II,1), in der folgenden Strophe wird dieses Bild dadurch erweitert, dass es nun das Herz ist, das *krachen* muss und zwar ebenso wie dürres Brennholz in der heißen Glut. Bei MORUNGEN kann die Frau die Gefühle des Mannes entzünden. Damit findet sich zwar das Motiv des Feuers auch bei ihm, die Verwendung beim DÜRING wirkt allerdings plastischer.

Der Stil wird offenbar der Form untergeordnet, und auch damit spielt der DÜRING gern. Einige Wiederholungsfiguren finden sich bei ihm, doch sind sie mit Bedacht gesetzt (z.B. *güete* - *guote* - *güetliche* über alle drei Strophen von III).

CHRISTAN VON LUPPIN

Hatten sich bei den bisherigen Beispielen die Übereinstimmungen mit MORUNGEN nur in einzelnen Bereichen gefunden, sind diese bei CHRISTAN VON LUPPIN sowohl im Lexikalischen als auch im Inhaltlichen so verblüffend groß,

„daß man meinen könnte, er habe eine Handschrift seines etwa hundert Jahre älteren Nachbarn von der anderen Seite der Goldenen Aue besessen.“³

Die genauen Übernahmen weist VON KRAUS in seinem Kommentar nach,⁴ es sei hier nur hingewiesen auf die umfangreichen Beschreibungen der Frau, deren *hende*, *ougen*, *mündelîn*, *kel*, *blanken arme* und *zarter lip* in allen Liedern außer dem ersten Aufmerksamkeit erhalten. Auch den *dienest* bis in den Tod kennt CHRISTAN VON LUPPIN (I, 3). Die Lieder wirken insgesamt sehr lebendig, was durch die rhythmisierende Sprache betont und inhaltlich realisiert wird durch die vielen direkten Anreden der Frau und die Bitten an Gott, dem Paar doch endlich Glück zu bescheren.

DER MORUNGEN-KREIS UND DER TUGENDHAFTE SCHREIBER

Dieser knappe Überblick über die Minnesänger, die zur engeren MORUNGEN-Gruppe gezählt werden, zeigt, dass die Gruppenbildung, die erstmals von den Forschern des 19. Jhs. vorgenommen wurde, und die sich dann mehr oder weniger modifiziert tradierte, in der Mehrzahl auf lexikalischen Übereinstim-

1 Auch für den DÜRING liegt bisher nur die Ausgabe KLD vor: KLD I, Ss. 54-58; Kommentar KLD II, Ss. 55-61. Dort findet sich auch auf S. 56 der Versuch, die Struktur der Strophe im Druckbild erkennbar zu machen.

2 Paraphrase bei KLD II, S. 58f. Hinzuweisen ist hier auch auf HEINRICH VON VELDEKE, 66,16.

3 THÜRING. MINNELIEDER, S. 13.

4 Die Edition KLD I, Ss. 225-229, Kommentar KLD II, Ss. 275-279 ist wegen der umfangreichen Konjekturen kritisch zu betrachten.

mungen beruht. Nun mögen sie als erste Anhaltspunkte gelten, aber wie JOSCHKO betont, kann dies nicht erschöpfend sein, denn in jedem einzelnen Œuvre gibt eigene Linien, die mit denen MORUNGENS wenig korrespondieren. Es drängt sich in diesen Fällen der Eindruck auf, dass bestimmte Formulierungen einfach übernommen wurden, ohne dass sich die Nehmenden damit tatsächlich auseinandergesetzt hätten.

Diesen letzten wichtigen Aspekt übersieht beispielsweise JUNG häufig in seiner Darstellung des nord- und mitteldeutschen Minnesangs, wenn er als wichtigste Charakteristika für den thüringischen die Schönheitsbeschreibung der Dame, die Bilder, das Naturgefühl, naive Heiterkeit und Sinnlichkeit, die antikisierende Richtung und Diminutiva und Fremdwörter fasst.¹ Deshalb bleiben seine Ergebnisse ungenau, wenn er beispielsweise dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER bescheinigt, seine Vergleiche seien HEINRICH VON MORUNGEN entnommen und dabei auf dessen Verse VIa, 2,1f. verweist:

„Der sô lange rüeft in einen touben walt,
ez antwürt im dar ûz eteswenne.“

Diese erkennt er wieder in Lied VII des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS. Zwar scheint der Eingang tatsächlich diese Verse zu zitieren, doch dann werden sie in eine andere Richtung gelenkt, indem sich der *walt* in der letzten Strophe als Metapher für die das Ich umgebende Hofgesellschaft zu erkennen gibt. Deshalb sind die lexikalischen Parallelen, die neben JUNG auch VON KRAUS umfassend darstellt und die BURDACH dazu veranlassen, im TUGENDHAFTEN SCHREIBER einen Nachahmer HEINRICH VON MORUNGEN zu sehen, mit Vorsicht zu betrachten.²

So finden sich zwar in der Tat diverse lexikalische Übernahmen.³ Es wird das *mündelin* der Geliebten um Lachen gebeten, der Blick der Frau erscheint dem Ich wie ein Sonnenstrahl und die angestrebte *güete* wird dem *schîn* gleichgesetzt, doch leidet das Ich in den Liedern des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS nie unter Minnestummheit. Sein Dienst ist zwar auf Dauer, nicht aber auf das ewige Leben gerichtet; mit missgünstigen Zeitgenossen hat das Ich weniger zu kämpfen als vielmehr mit solchen, die sich seiner Meinung nach falsch verhalten und dies als neue Regel proklamieren wollen. Zwar erläutert es, dass sein Dienst im Singen besteht, dies verbietet ihm auch niemand. Weder zeigen seine Frauenbeschreibungen deutliche Anleihen an die Marienlyrik, noch finden sich (abgesehen von den seltenen Jahreszeitenbestimmungen) Hinweise, vor welchem Hintergrund das Ich agiert. Der wichtigste Unterschied aber ist der lehrhafte Aspekt, der sich bei HEINRICH VON MORUNGEN nicht in solcher Form zeigt, wohingegen die Selbstdefinition als Sänger beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER nur am Rande geleistet wird. Das Lehrhafte und der mit diesem eng verbundene Dualismus des richtigen und falschen Verhaltens, der sich durch das gesamte Werk des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS zieht, hat auch durch die anderen Dichter des MORUNGEN-Kreises keine Nachahmung erfahren. Generell ist auffällig, dass bei allen anderen genannten thüringischen Dichtern ein klarer Bezug zu Gott in den Liedern auftaucht, der jedoch beim TUGENDHAFTEN SCHREIBER gänzlich fehlt.

1 Jung 1891 verwendet diese Überschriften.

2 Vgl. Burdach 1880, S. 50, Anm. 18. Jung 1891 schwächt ab, indem er ihm eine Zwischenstellung zwischen engerem und weiterem Kreis einräumt.

3 Lexikalische Übereinstimmungen in großer Menge finden sich auch beim Vergleich mit dem Leich OTTOS VON BOTENLAUBEN. Die Gedankengänge sind aber letztlich sehr unterschiedlich und stimmen in der Grundkonstellation nicht überein. Vgl. Silvia Ranawake: Art. „Otto von Botenlauben“. In: ²VL Bd. VII, Spp. 208-213.

Die lehrhafte Dichtung

Durch die Minnelieder ziehen sich die spruchähnlichen Passagen, mit denen Lehrhaftes vermittelt wird. Thematisch beschränkt sich der TUGENDHAFTE SCHREIBER dabei erwartungsgemäß auf die *minne* und speziell auf richtiges und falsches Verhalten beim Versuch sie zu erwerben. Das Kernthema des Minnesangs spielt keine Rolle in seiner lehrhaften Dichtung, wohl aber die Darstellung von *rehtem* und *unrehtem* Benehmen.

Für die Didaxe kann ebenso wenig wie für die Spruchdichtung ein Schema etabliert werden, das eine Komponentenanalyse ermöglicht, wie sie bei den Minneliedern gewinnbringend durchgeführt werden konnte. Stattdessen werden zunächst jeweils Inhalt und Form in Beziehung zueinander gesetzt, bevor die sprachliche Realisierung in den Fokus rückt.

Inhalt und Form

Für XII wird ein fremder Ton verwendet, die Alment des STOLLE. Außerdem sind die beiden Protagonisten bekannte Figuren, nämlich die Artusritter Gawan und Keie. Gawan, in den meisten Artusromanen als Verkörperung des Rittertums schlechthin gestaltet, übernimmt die Initiative, indem er Keie, dem Truchsess, einen Fragenkomplex vorlegt. Es geht darum, wie man sich bei Hofe verhalten sollte um möglichst gut voranzukommen. Der Erfolg wäre dann messbar in der allgemeinen Beliebtheit und letztlich im Einfluss, den man gewinnen könnte, indem man beim Hofherrn positiv auffalle. Keie antwortet darauf ausführlich und so kommt es zur Unterhaltung zwischen den beiden.

Der Dialog ist bereits einleitend gekennzeichnet als Lehrgespräch, da Gawan Keie um „rat vñ lere“ (1,3) bittet. Dessen Replik hat jedoch gerade das zum Inhalt, was Gawan für sich selbst in seiner Situationsschilderung ausgeschlossen hatte. Es scheint sich also ein Streitgespräch anzubahnen, doch schnell wird klar, dass es sich um eine Negativ-Didaxe handeln soll.

Das Thema der Unterredung wird durch die Frage Gawans

„wie ich mýge dē werdē w^st gemacht“ (1,4),¹

die ihn beschäftigt, weil er sich nicht mit den geänderten Verhältnissen bei Hofe anfreunden kann:

„lofen kan ich niht dc ift d^s nýwe houē fitte“ (1,5)

zusammengefasst. Im weiteren Verlauf ist es seine Rolle, sich standhaft gegen Neuerungen auszusprechen und Keies, sie ebenso hartnäckig zu verteidigen. Der Frage nach dem richtigen Verhalten bei Hofe wird von ihm letztlich die Beschreibung eines ethisch und moralisch falschen Verhaltens entgegengestellt.² Opportunismus ist nicht gerade eine Handlungsweise, die sehr viel gesellschaftliches Ansehen besitzt; trotzdem ist wohl kaum jemand in der Lage, sich solchem realiter grundsätzlich zu entziehen, zumal wenn es um die eigene Existenz geht:

„die altē sprúche fagēt vns dc fwes brot mā effen wil def liet fol mā öch fingen gerne“ (2,11).

Gawan hingegen verneint solche Notwendigkeit, hält an seiner Einstellung fest und nimmt konkret auf das Sprichwort Bezug:

¹ Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden in diesem Abschnitt nur Zitate aus XII(C) angeführt. (J) geht in allen Fällen bis auf geringfügige Abweichungen, die den Sinn nicht tangieren, damit konform.

² Diese Einschätzung bezieht sich sowohl auf die Gegenwart als auch auf das Mittelalter.

„ia en wil ich niemā durh fin brot mit wiffende finer schāden wafen bi“ (3,15).

An dieser Stelle wird sehr deutlich, dass es sich in der Tat um ein Gespräch handelt, denn beide Teilnehmer gehen auf die Wortbeiträge des anderen ein und verarbeiten sie weiter.

Dass es sich um eine Didaxe *ex negativo* handelt, fällt an mehreren Stellen auf. Zunächst einmal vertritt Keie in seinem Part ganz offensichtlich nicht seine eigene Überzeugung, wie Gawan es sehr vehement macht. Er schildert die Welt angeblich nur so, wie sie sich in seinen Augen entwickelt hat. Diese Entwicklung räumt der Wahrhaftigkeit keinen Platz mehr ein, wie er selbst zugibt:

„fo weis ich wol dc úw^s nein fwie war es ift ú lútzel frumē birt“ (4,16).

Die Sympathie des Publikums wird auf den Idealisten Gawan gelenkt. Sein Anspruch, immer der Wahrheit die Ehre zu geben und entsprechend zu handeln, ist die Botschaft des Textes. Ihm wird auch mehr Platz zum Reden eingeräumt, denn seine Partien umfassen fast drei Strophen im Gegensatz zu den beiden Keies. Die Strophen 1-4 sind zwischen ihnen aufgeteilt, und erst in der abschließenden wird dieses Prinzip gestört durch den innerstrophischen Sprecherwechsel. Keie fällt Gawan ins Wort und beansprucht die letzten beiden Verse für sich, um das Gespräch auf recht rüde Art zu beenden.

Schließlich ist auch die Wahl der beiden Protagonisten ein eindeutiges Signal, denn während Gawan den besten ritterlichen Ruf in der Artuswelt hat, ist Keie zwar durch seine oftmals verletzende Art weniger ein Sympathieträger aber doch als derjenige bekannt, der sich am besten mit den höfischen Regeln auskennt. Der TUGENDHAFTE SCHREIBER spielt hier mit den Kenntnissen und den damit verbundenen Erwartungen, die bei seinem Publikum vorausgesetzt werden müssen. Indem er diese gegen den Strich bürstet, ist ihm die Aufmerksamkeit sicher, was seinen didaktischen Absichten entgegenkommt. Dass bei seiner Zuhörerschaft derartiges Wissen präsent war, beweist die Verwendung der beiden Figuren ohne jede Einführung. Die beiden sprechen einander nur in ihrem jeweils ersten Vers zur Sprecheridentifizierung mit *hêrre* + Name an

Dazu gehört auch, dass sich die beiden Kontrahenten nicht in ihrer Rolle als Ritter gegenüberstehen, sondern durch die Verwendung von Metaphern aus dem Musikbereich in der vierten Strophe eine zweite Ebene etabliert wird, die dem Dasein und Auskommen des Sängers gewidmet ist. Im Zentrum steht das (sängerische) *lop*, das als Austausch für *brôt* erwartet wird. Während Gawan nur gerechtfertigtes *lop* aussprechen und gelten lassen mag, weiß Keie, dass damit kein Auskommen zu gewinnen ist, da solche idealen Zeiten Vergangenheit sind. Diese weitere Störung der Hörererwartung sensibilisiert das Publikum noch stärker für die Thematik.

Sprachliche Aspekte

Der Gawan-Keie-Dialog verzichtet auf den übermäßigen Einsatz rhetorischer Mittel, was sicher nicht zuletzt an der gewählten Form liegt. Er weist deshalb nur wenige Belege dafür auf, so neben einigen Anaphern die Personifikationen von *tugend*, *êre* und *triuwe*. Die Metaphorik speist sich aus dem Bereich des Musizierens, hinzu kommt die Natur, genauer die (Vogel)jagd und ein Beleg aus dem Bildspenderbereich „Kampf/ Krieg“.

ZWILLINGSFORMELN

Auffallendstes Merkmal sind die Zwillingsformeln, vor allem die zentrale vom *liegen unt lösen*, die die neuen Verhaltensweisen benennt. Insgesamt finden sich 11 Belege in C und 10 in J, wobei nur die Hauptformel mehrfach, nämlich vier- bzw. dreimal, verwendet wird.¹ Kennzeichnend ist die Synonymität der Begriffe, die nur bei drei Belegen nicht vorliegt. Sowohl diese Synonymität als auch die Wiederholung sorgen für Einprägsamkeit und dienen damit dem verfolgten didaktischen Zweck des Lehrgesprächs.

¹ Sechs weitere Konstruktionen stehen der Zwillingsformel sehr nahe.

WORTSCHATZ

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>
XII(C)	101	117	127	118	116
XII(J)	129	122	123	119	111

Verteilung der Wörter auf die Strophen von XII(C) und XII(J).

XII (C) hat insgesamt 579 Wörter, XII (J) hingegen 604. Diese verteilen sich wie links tabellarisch dargestellt auf die einzelnen Strophen.

Die recht hohe Abweichung des ersten Wertes ergibt sich aus dem Fehlen der letzten beiden Verse in C, in J bleibt stattdessen der Schlussvers der letzten Strophe unvollständig. Insgesamt ist die Verteilung recht gleichmäßig, für C wäre ein Mittelwert von 115, für J von 120 anzusetzen.

Auch im Gawan-Keie-Dialog gibt es Belege für Wiederholungsfiguren, deren prozentualer Anteil am jeweiligen Gesamtwortbestand bei 17,6% bzw. 15% liegt.

J weist gut ein Zehntel weniger Belege auf als C, es fehlen auch zwei in C für Wortwiederholungen genutzte Wortstämme. Die JENA-ER LIEDERHANDSCHRIFT (oder ihre Vorlage) zeigt eindeutig ihre Abneigung gegen allzu viele Wiederholungen, was sich auch bei der Anapher zeigt. Dies wird noch deutlicher, wenn man die Aufteilung von *Figurae Etymologicae* und *Replicationes* einerseits und Wortwiederholungen andererseits betrachtet.

	XII(C)	XII(J)
Wortbestand	579	604
Wortstämme	21	19
Belege	102	91
% des Wortbestandes	17,6%	15,0%

Prozentuale Verteilung der Belege für Wiederholungsfiguren in XII(C) und XII(J).

	XII(C)	XII(J)
Belege	102	91
<i>Figurae Etymologicae</i> + <i>Replicationes</i>	55	52
Wortwiederholungen	47	39

Differenzierung der Wiederholungsfiguren in XII(C) und XII(J).

Die meisten Belege haben die Wortstämme „hov-“ (C 19; J 15), „well-“ (C 16; J 12) und „hêrr-“ (C 12; J 13). Und tatsächlich steht der *hove* im Mittelpunkt, dessen *hêrre* zuständig ist für die Versorgung der Mitglieder desselben. Dass hier das Verb *wellen* so häufig benutzt wird, lässt sich wohl darauf zurückführen, dass das Wollen ein zentrales Motiv des Gawan-

Keie-Dialogs ist, da es letztlich darum geht, ob man bereit sein sollte, sich dem Wollen anderer gegen den eigenen Willen zu unterwerfen.

Die Spruchdichtung

Von den drei Spruchstrophen, die das MAASTRICHTER FRAGMENT überliefert, muss XIII in der Gesamtschau unbeachtet bleiben, da der nur sehr fragmentarisch überlieferte Text kaum Anhaltspunkte bietet. Lediglich 19 Wörter sind vollständig lesbar, drei weitere (evt.) partiell. Das Auftreten des Begriffs *minne* lässt zwar Schlüsse zu, die aber nur in Spekulationen enden können. Dies ist auch im metrischen Bereich der Fall, wo die Vermutung geäußert wurde, der 1. Philippston WALTHERS läge dabei zugrunde.

Aufgrund der Authentizitätsproblematik werden soweit vorhanden, auch Parallelen zu oder Berührungspunkte mit dem lehrhaften Dialog XII aufgezeigt.

Inhalt und Form

Die beiden anderen Einzelstrophen des MAASTRICHTER FRAGMENTS, die durch die dazwischenstehende Signatur möglicherweise dem TUGENDHAFTEN SCHREIBER zuzuweisen sind, verwenden wie auch der Gawan-Keie-Dialog fremdes Tongut. Hier sind es der 1. und der 2. Philippston WALTHERS.

XIV benennt Orpheus als Erfinder der männlichen Homosexualität, die als *unminne* bezeichnet wird, und überschüttet ihn deshalb mit Flüchen. Der Prototyp des Musikers, der die wilden Tiere mit seiner Kunst verzauberte, habe seine verführerischen Kräfte auch auf junge Männer gerichtet und praktiziere mit ihnen aktiv und passiv „der wibe minne“ (9). Die Thematik ist also gesellschaftlich-moralischer Natur und der Autor will dem Publikum sehr eindringlich durch die Häufung der Flüche die Schändlichkeit des Tuns klarmachen.

XV hingegen polemisiert gegen den *schalc*, dem kein Einfluss auf den „bid^s uen man“ (2) eingeräumt werden solle, denn

„fin loben vñ ouch fin schelden“ (3)

seien nicht als wahrhaftig anzuerkennen. Jemand, dessen eigener Lebenswandel nicht untadelig sei, habe nicht das Recht, über andere zu urteilen, ob nun positiv oder negativ. Aus diesem Grunde dürften wertende Aussagen solcher Personen auch nicht von der Gesellschaft akzeptiert werden. Diese Strophe ist also thematisch mit dem Gawan-Keie-Dialog verbunden. Während dort mit dem Kunstgriff der Negativ-Didaxe versucht wird, das Publikum gegen Opportunismus zu sensibilisieren, wird hier ohne jede Verbrämung konkret vor denen gewarnt, die moralisch nicht integer sind. Dies könnte als eine Fortführung des Dialogs interpretiert werden, denn jemand, der sich wider besseren Wissens so verhält, wie andere es von ihm erwarten, ist vom *schalc* nicht sehr weit entfernt.

Mit dem Gawan-Keie-Dialog sind die beiden Spruchstrophen noch durch eine andere Besonderheit verbunden, denn alle drei Texte verwenden fremde Töne. Zu dieser Methode passt das intertextuelle Zitieren anderer Traditionen, das beim Rezipienten die entsprechenden Kenntnisse voraussetzt, da sonst einiges an Wirkung verpuffen würde. So treten in XII die beiden bekannten Artusritter auf, in XIV die antike Figur des Orpheus und in XV wird ein Gleichnis des NEUEN TESTAMENTS modifiziert.

Nur in XV wird das lyrische Ich zumindest indirekt greifbar, da die Lehre einer Gruppe (allen *biderman*), zu der sich das Ich zählt, zuteil werden soll. In den Minneliedern des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS war es fester Bestandteil gewesen.

Sprachliche Aspekte

Der Gebrauch verschiedener rhetorischer Mittel lässt sich in XIV feststellen. Neben einer Paronomasie, einem Asyndeton und zwei Polysyndeta finden sich zwei jeweils dreifache Parallelismen. Auffallend sind die Antonyme, die die zentralen Begriffe benennen, nämlich *minne/ unminne*, *got/ tiuvel* und *man/ wîp*. Es handelt sich hier nicht um Zwillingsformeln, da sie nicht direkt miteinander verbunden sind, sondern über den ganzen Spruch verteilt. Anders die Kombination von *loben unt schelten* in XV, die eindeutig als Zwillingsformel kategorisiert werden kann.

METAPHORIK

Die beherrschende Metapher des Spruchs XIV ist *harpfen*, eine Tätigkeit, die wörtlich genommen die wilden Tiere zähmen kann und untrennbar mit dem Orpheus-Mythos verbunden ist. Bildlich steht sie dann jedoch für die aktive und passive Ausübung homosexueller Handlungen. Wie im Gawan-Keie-Dialog wird auf den Bildspenderbereich „Musik“ zurückgegriffen, wenn auch unter verschiedenen Vorzeichen.

In XV hingegen findet sich kein metaphorischer Sprachgebrauch, dafür eine rhetorische Frage, die sich an ein Publikum zu richten scheint.

WORTSCHATZ

	XIV	XV
Wortbestand	84	71
Wortstämme	5	1
Belege	12	4
% des Wortbestandes	14,3%	5,6%

Prozentuale Verteilung der Belege für Wiederholungsfiguren in XIV und XV.

Von den Strophen des MAASTRICHTER FRAGMENTS weist XIV zwei *Figurae Etymologicae* auf, dafür werden die Wortstämme „harpf-“ (drei Belege) und „wild-“ (zwei Belege) verwendet.

Auch Wortwiederholungen finden sich nur in XIV mit „minn-“ (drei Belege) und „man-“ (zwei Belege).

Je eine *Replicatio* weist jede der Strophen auf. In XIV wird der Wortstamm „schœn-“ (zwei Belege) genutzt und in XV „lop-“ (vier Belege).

Zwar erscheinen diese Belegzahlen zunächst recht gering, angesichts der Wortbestände kann jedoch zumindest bei XIV von einem gewissen Gewicht dieser Figuren ausgegangen werden, wie die Tabelle zeigt. Der prozentuale Wert ist hier mit dem beim Gawan-Keie-Dialog vergleichbar.

Eine Autorschaft des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS für XIV und XV ist insgesamt gesehen sowohl was die Thematik als auch was die Stilistik betrifft durchaus möglich.

Das Profil des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS

Auffällig ist zunächst einmal bei aller Konventionalität gerade in den Minneliedern des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS, dass sich doch immer wieder Besonderheiten finden, die charakteristisch für ihn sind.

Besonders wichtig ist ihm eine „vorwiegend lehrhafte und moralisierende Tendenz“.¹ Diese Neigung findet ihren Ausdruck häufig in Dualismen, so beispielsweise auch im lehrhaften Gawan-Keie-Dialog und den Spruchstrophen, wo unvereinbare Gegensätze aufeinandertreffen:

- in XII das *lop* aus Berechnung und das aufgrund des tatsächlichen Verdienstes als Ausdruck für den Wechsel von alten zu neuen Sitten,
- in XIV die *unminne* (verwendet in der Bedeutung ‚männliche Homosexualität‘) und die *wibes minne*,
- in XV *schalc* und *biderman*.

Die Konstellation „richtig - falsch“ spielt auch in den Minneliedern eine wichtige Rolle. In der zweiten Strophe von Lied II beklagt das Ich, neuerdings würde nurmehr *unrehtez werben* anerkannt werden und alle, die sich durch *rehtez werben* auszeichneten, blieben auf der Strecke. Dazu passt der Rat an die Damen in der dritten Strophe von Lied VI, nur die wirklich Verdienstvollen durch freundliche Gesten auszuzeichnen, jedoch alle, die nicht in diesem Sinne würdig sind, außen vor zu lassen.

In der Schlussstrophe von Lied VII zeigt das Ich Verständnis für die Frau, die sich den Regeln der *jungen* unterwerfen muss, die neue Sitten eingeführt haben. Seitdem ist die *vröude* verboten, die den *alten* so am Herzen lag.

Letztlich klingt auch in Lied III die Abneigung gegen Veränderungen durch, wenn vom Abstieg der *minne* berichtet wird. Zur Erleichterung des Ichs lässt sich dieser abschließend dadurch erklären, dass es sich bei der beschriebenen um das Gegenteil *unminne* handelt und das Lied vielmehr als eine Beschreibung *ex negativo* aufgefasst werden muss.

In all diesen Beispielen schildert sich das Ich selbst als jemand, der mit den hergebrachten Regeln, die als strikt höfisch eingeschätzt werden können, vertraut ist und diese zu vertreten und zu verteidigen versucht, vergleichbar also mit Gawan in XII. Der didaktisch-lehrhafte Grundton klingt nicht nur inhaltlich, sondern auch formal durch die Wahl der Textsorte „Gespräch“ für XII an und sprachlich durch den gezielten Einsatz rhetorischer Mittel an. So unterstützen rhetorische Fragen, Zwillingsformeln und unterschiedliche Wiederholungsfiguren den Anspruch zu belehren. Diese rhetorische Virtuosität zeigt sich auch in den Minneliedern und dort gattungsbedingt besonders stark.

Die Entscheidung, zu welchem der Texte die Autorsignatur des MAASTRICHTER FRAGMENTS gehören soll, ob sie denn überhaupt eine solche ist und ob sie den TUGENDHAFTEN SCHREIBER meint, wie ihn die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT kennt, kann wohl nie mit absoluter Sicherheit entschieden werden. Die Gesamtschau hat jedoch gezeigt, dass es für die Strophen XIV und XV plausibel scheint.

HEINRICH VON VELDEKE

Nachdem der Versuch, den Minnesang des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS in engeren Zusammenhang mit einem thüringischen Morungen-Kreis zu bringen, wenig erfolgreich verlief, soll abschließend der Blick einem anderen großen Dichter in Thüringen gelten: HEINRICH VON VELDEKE. Gerade vor dem Hintergrund dass der SCHREIBER im Hinblick auf die Gattungen ein durchaus vielfältiger Dichter war, könnte dies gewinnbringend sein.

Bereits VON DER HAGEN bemerkt den Einfluss HEINRICH VON VELDEKE auf den TUGENDHAFTEN SCHREIBER.² In der Forschungsliteratur wurde bisher hauptsächlich seine unbestrittene Wirkung auf dem Gebiet

1 Kasten 1973, S. 198. Ihre Aussage bezieht sich eigentlich nur auf XII, das sie im Rahmen ihrer Arbeit untersucht, sie passt jedoch auch auf die Strophen des MAfr und den Minnesang.

2 Vgl. HMS IV, S. 467.

des Antikenromans untersucht,¹ seine Minnelieder wurden dagegen eher stiefmütterlich behandelt. Für den thüringischen Bereich lag dies daran, dass man die Meinung vertrat, dass diese bereits vor der Abfassung des „ENEASROMANS“, auf jeden Fall vor der Übersiedlung nach Thüringen, zu datieren sind.

Es soll hier kein Versuch der Neudatierung unternommen werden, ein solcher erscheint müßig. Aber selbst, wenn die Lieder vor der Zeit in Thüringen gedichtet worden waren und ihr autochthones Publikum im maasländischen Raum oder auch am staufischen Kaiserhof gefunden hatten, besteht doch eine recht hohe Wahrscheinlichkeit, dass er sie auch am Thüringerhof zum Besten gegeben hat.²

Der Lyriker HEINRICH VON VELDEKE steht in der Forschung auch deshalb immer ein wenig hinter dem Epiker zurück, weil seine Lieder nach allgemeiner Einschätzung eher isoliert dastehen und so eine Sonderstellung einnehmen, die letztlich ohne großen Nachhall geblieben ist. Dagegen spricht jedoch zum einen die Nennung in GOTTFRIEDS Literaturexkurs („TRISTAN“, Vv. 4725ff.), zum anderen die recht breite Überlieferung in allen drei großen Minnesanghandschriften.³

Bernd BASTERT kann einleuchtend nachweisen, dass diese postulierte Sonderstellung wohl größtenteils dem Forschungszugriff geschuldet ist, denn vor dem Hintergrund der allgemein im deutschen Minnesang rezipierten französischen Troubadour- und Trouvère-Kunst ergibt sich ein anderes Bild. Auch dort hat die bei HEINRICH VON VELDEKE als fehlend monierte klassische Minnekanzone nicht das Übergewicht, das ihr forschungsgeschichtlich zugemessen wird. Abgeleitet wurde daraus das Urteil, er sei einem frühen Minnesang zuzuordnen, in dem sich die konstituierenden Komponenten noch nicht soweit gefestigt hätten, dass sie regelkonform hätten angewendet werden können.⁴ BASTERT stellt dagegen, dass sowohl die Kenntnisse HEINRICHS VON VELDEKE als auch die seines Publikums sehr umfassend gewesen sein müssen, denn anders lassen sich die vielen Kontrafakturen, Parodien und Bezüge nicht erklären. Diese wiederum sind bei den Rezipienten gut angekommen, was eben seine Bewahrung in den Handschriften zeigt.

CHARAKTERISTIKA

Das Charakteristische an seinen Liedern ist die enge Verquickung von Minne- und Spruchstrophen, zwischen denen bis heute die Differenzierung an einigen Stellen schwerfällt, da weder Unterschiede im Tongebrauch noch in der Thematik festzustellen sind: So handeln auch die Spruchstrophen von der *minne*.

Ludger LIEB behilft sich für seine Analyse mit der an die jeweilige Strophe herangetragenen Frage, ob sie als Minnesang im engeren Sinne zu klassifizieren ist. Wenn dies nicht der Fall ist, zählt er sie zu den Spruchstrophen.⁵

Grundsätzlich kann er bei HEINRICH VON VELDEKE die „Freuden-Vermehrer“ identifizieren:

„Sie sind allgemein eine gesellschaftliche Gruppe, die sich der gemeinsamen Freude verschrieben hat und sich durch Abgrenzung gegen Nörgler und Aufpasser konstituiert, im Besonderen gehören zu ihnen die (Minne)Sänger und – nicht zuletzt, aber auch nicht ausschließlich – die, die minnen.“⁶

Die Gegenüberstellung derer, die sich der *vröude* verschrieben haben, und derer, die dagegen agieren, zieht sich durch die Lieder HEINRICHS VON VELDEKE.

LIEB versucht nun, einen Zusammenhang zwischen den Minne- und den Spruchstrophen herzustellen. Probleme bereitet hierbei die Überlieferung, da nicht klar ist, von welcher Strophenanordnung aus-

1 Damit hat sich die Forschung gern und häufig befasst. Vgl. neben Ludwig Wolff, Werner Schröder: Art. Heinrich von Veldeke. In: ²VL Bd. III Spp. 899-918, umfassend Lienert 2001, Register „Heinrich von Veldeke“, zur älteren Forschung vgl. überblicksmäßig Schieb 1965, Ss. 58-62. Nicht eingegangen werden soll hier auf das sogenannte „Veldeke-Problem“, das gleichfalls lange die Forschung beschäftigt und wohl nur blockiert hat. Zu den Liedern vgl. in der neueren Forschung lediglich Weindt 1975.

2 Vgl. zu den gegensätzlichen Meinungen in der neueren Forschung Mertens 1993 (am Thüringer Hof nach 1183/84, bes. S. 52f.); Willaert 1999 (am staufischen Kaiserhof um Barbarossa und Heinrich IV., bes. S. 38); Tervooren 1997b (im maasländischen Raum, bes. Ss. 214-218).

3 Vgl. Bastert 1994b, Ss. 323-326; er zeigt auch die wichtigsten Forschungsmeinungen auf (mit Literatur).

4 Vgl. Bastert 1994b, S. 332f.

5 Vgl. Lieb 2000, S. 39, der dieses Grobraster vorschlägt und auf Bein 1998, Ss. 360-63 verweist.

6 Lieb 2000, S. 41.

gegangen werden muss.¹ Beispielsweise kann er bei der Analyse der Strophen 60,13 und 60,21,² die zumeist als Wechsel aufgefasst werden, dessen Anfang die Frau macht, kann er feststellen, dass zwar für einen solchen Wechsel der Sprecher keine Indizien vorliegen, wohl aber für einen des Modus³. In der ersten Strophe, einer Spruchstrophe nach LIEBS Definition, wird das Thema im Allgemeinen behandelt, während die zweite die persönliche Empfindung darstellt. Gegenübergestellt werden also allgemeine Lehre und das individuelle Minneverhältnis.³

Aus dieser Beobachtung entwickelt LIEB die These, dass es sich bei derartigen Zusammenstellungen von Minne- und Spruchstrophen um „Modulationen“ handelt, also die Darlegung eines Themas im Allgemeinen und durch den Bezug auf das eigene Minneverhältnis des Ichs im Besonderen. VELDEKE schafft es so, verschiedene Positionen einzunehmen, um sein Anliegen besser vermitteln zu können. Unterstützung erfährt dieses didaktische Anliegen durch den häufigen Gebrauch von Wiederholungen und Leitwörtern, die immer wieder aufgerufen werden.⁴

HEINRICH VON VELDEKE UND DER TUGENDHAFTE SCHREIBER

Deutlich zeigt sich, dass hier Parallelen zum Werk des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS bestehen. So stellt er in Lied IV der Belehrung der Frauen, wie sie sich verhalten sollen, mit der letzten Strophe einen Einblick in sein persönliches Minneverhältnis gegenüber. In Lied X wird mit dem allgemeinen Frauenpreis am Ende das Dienstversprechen an alle um der Einen willen kontrastiert und so mit einem Sinn versehen.

Auch der TUGENDHAFTEN SCHREIBER umkreist seine Thematik mit seinen Liedern und schildert sie aus verschiedenen Blickwinkeln, wobei sich in seinen Minneliedern spruchhafte Tendenzen finden. Dieser Einfluss könnte von HEINRICH VON VELDEKE stammen.

Besonders dessen dargestellte Differenzierung der Gesellschaft in zwei Gruppen, die Warnung, die Regeln des Minnedienstes nicht zu brechen (61,25) und die *laudatio temporis acti*, derzufolge nun die Leichtfertigkeit die Welt regiere und die *boesen siten* sich durchgesetzt hätten (61,1; 61,18), korrespondieren mit der zentralen Thematik im Werk des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Minnelieder weniger von HEINRICH VON MORUNGEN beeinflusst sind, dessen Rolle für den thüringischen Minnesang generell einer Neubewertung bedarf, als vielmehr HEINRICH VON VELDEKE nachfolgen. Auch bei ihm findet sich der Hang zum Lehrhaften und als eine Grundlage des Sanges die Aufteilung der Gesellschaft in zwei Gruppen. Diese Tendenz zeigt sich in seinem gesamten Werk.

Die Minnelieder des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS hatten praktisch keinen Nachhall, was sicher nicht zuletzt auf eine vermutete Ortsfestigkeit des Dichters zurückzuführen ist. Sein Anspruch zu Belehren war jedoch in der (didaktischen) Spruchdichtung besser aufgehoben und wurde dort scheinbar auch mehr goutiert, was die Rezeption zeigt.

1 Vgl. Lieb 2000, S. 43; auch die Editionen haben damit zu kämpfen und kommen nicht zum gleichen Ergebnis.

2 Als Textgrundlage dient MFMT.

3 Vgl. Lieb 2000, S. 42.

4 Lieb 2000, S. 48, schlägt vor, die ruhigeren, dafür aber komplizierteren Strophen als für ein kleines Publikum gedachte zu verstehen, während ihm die anderen mit ihrer plakativen Darstellungsweise eher für ein großes geeignet scheinen.

ERGEBNISSE

„Zusammenfassend kann man feststellen, daß selbst in einem so kleinen, durchweg als bedeutungslos abgetanen Œuvre die für das 13. Jh. entscheidenden Strömungen verwirklicht sind: die Verknüpfung von Tradition, Variation und Innovation. Entscheidend ist dabei nicht die Beurteilung der Qualität; stattdessen zählt der Wille, auch ein thematisch bewußt einseitig gehaltenes Œuvre im Detail vielseitig zu gestalten.“¹

Zu diesem Ergebnis kommt Barbara WEBER nach ihrer Untersuchung der Lieder HEINRICH HETZBOLDS VON WEISSENSEE und es hat durchaus seine Berechtigung nach der ausführlichen Darstellung des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS. Auch die Betrachtung eines kleinen Werkes kann den Blick eröffnen auf die breite Basis von Minnesang und Spruchdichtung im Mittelalter.

Diese Vorstellung lag der mediävistischen Forschung des 19. Jhs. mit einem der Genieästhetik geschuldeten Autorbegriff fern. Die Rekapitulierung ihrer Ergebnisse für den TUGENDHAFTEN SCHREIBER im ersten Teil zeigte deutlich diesen Ansatz, der auch Grund ihrer starken biographischen Orientierung war. Modifiziert werden konnte die Identifikation des Dichters mit einem genau zu bestimmenden Notar Heinrich am Hofe des Landgrafen Hermann I. von Thüringen dahingehend, dass eine derartige zwar weder tatsächlich belegbar noch gänzlich ausgeschlossen ist. Während dort als Ausgangspunkt die chronikalischen Berichte über den Sängerwettstreit, in denen der SCHREIBER den Namen Heinrich trägt, gewählt worden waren, um sich danach auf die Suche nach einem passenden Kanzlisten zu machen, scheint es doch ergiebiger, umgekehrt vorzugehen.

Nachgewiesen werden kann der Name in der Kanzlei zwischen 1208 und 1244, also über eine recht lange Zeitspanne. Da die Kanzlei der Ludowinger bewiesenermaßen klein war, kann davon ausgegangen werden, dass dieser Name bekannt war. Dies kann der Fall gewesen sein, weil es sich während des gesamten Zeitraumes um denselben Mann handelte oder zwar die Person wechselte, nicht aber der Name. Beides erscheint bemerkenswert und damit geeignet, im kollektiven Gedächtnis für die Namensgebung verantwortlich gewesen zu sein.

Die ältere Forschung war es auch, die im TUGENDHAFTEN SCHREIBER zum einen den Mitstreiter im „WARTBURGKRIEG“, zum anderen den Minnesänger gesehen hat. Seine davon abweichende Dichtung, von der zu dieser Zeit nur der Gawan-Keie-Dialog bekannt war, wurde zumeist athetiert und deshalb nicht weiter beachtet. Dass gerade diese aller Wahrscheinlichkeit nach mit verantwortlich war für seine Aufnahme in das Sängerstreitgedicht, wurde aus diesem Grund übersehen.

An dieser literarischen Figur orientiert sich dann die weitere künstlerische Rezeption. Auf der KLINGSOR-Miniatur in C ist er als Teilnehmer am Wettkampf zu sehen, über der Szene thront das thüringische Landgrafenpaar. Dessen Farben finden sich im Wappen der das Corpus des TUGENDHAFTEN SCHREIBERS einleitenden Miniatur. Wie komplex diese Miniaturen möglicherweise von den Malern erarbeitet wurden, konnte ansatzweise gezeigt werden.

Auch die weiteren Rezeptionszeugnisse haben ihn als Didaxe- oder Spruchdichter interpretiert, so, wenn er in Zwölf-Meister-Listen der Meistersänger genannt wird oder ihm der Ton der WINSBECKISCHEN Lehrgedichte zugeschrieben wird. Die Vermutung, dass weitere Spruchstrophen oder ähnliches einer Überlieferungslücke zum Opfer gefallen sind, ist vor diesem Hintergrund durchaus denkbar.

Der ausführliche Kommentar ermöglichte in der abschließenden Gesamtschau die Erstellung eines Profils, in dem erstmals alle Texte in Beziehung zueinander gesetzt werden konnten. Die zentralen Themen Didaxe und Dualismus von falsch und richtig wurden dabei herausgearbeitet, ebenso die Verwendung fremder Töne und die Neigung zur Intertextualität außerhalb der Minnelieder.

Da aber C als reproduzierendes Rezeptionszeugnis immerhin elf Minnelieder und nur eine Spruchdichtung² von ihm überliefert, muss auch hier eine Tradition vorliegen. Um dies zu überprüfen, wurde versucht, den TUGENDHAFTEN SCHREIBER zu anderen thüringischen Minnesängern in Beziehung zu setzen. Dabei ergab sich, dass eine eigentlich zu erwartende Beeinflussung durch HEINRICH VON MORUNGEN nur am Rande vorlag, während die durch HEINRICH VON VELDEKE durchaus nachweisbar war.

¹ Weber 1995, S. 94.

² Dies hat seinen Grund in der Sammelintention der Handschrift, die auf Minnesang ausgerichtet war.

Was tougt in dem wilden walde
kleiner vogelline sanc?¹

Die Untersuchung der bisher nahezu unbeachteten Dichter, die in den großen Liederhandschriften überliefert werden, ist hilfreich, um Vorurteile hinsichtlich eines Epigonentums und fehlender eigener Profile zu relativieren. Diese verstellen den Blick auf die zeitgenössische Einschätzung, die davon häufig abweicht und deshalb neu aufgearbeitet wird, wie die jüngere Forschungsgeschichte zeigt. Nur so kann nach und nach eine realistische Einschätzung der Entstehung, Beeinflussung und Rezeption von Dichtung im Mittelalter ermöglicht werden.

1 VIII, 4,1f. (normalisiert).

**ANHANG
UND
LITERATURVERZEICHNIS**

Anhang

Wiederholungsfiguren in den Minneliedern des Tugendhaften Schreibers

Reine Wortwiederholungen sind durch *Kursivdruck* gekennzeichnet; die Wortstämme folgen auch hier der Lexer-Schreibweise; genaue Versangaben finden sich im Kommentar zum jeweiligen Lied. Antonomasien für die *vrouwe* werden mit Artikel versehen.

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
vröu-	frōiden (I) frōiden (I) frōde (I) frōide (I) frōidē (I) frōidē (I) <i>frōide (II)</i> <i>frōidē (II)</i> vnfrōidē (IV) frōidē (IV) frōide (VI) frōide (VII) frōide (VII) frōide (VII) frōidē (VII) frōidē (VII) frōide (IX) frōide (XI) vrōidē (XI) frōidē (XI) frōidē (XI) frōide (XI) frōide (XI) frōidē (XI) frōide (XI) vrōidē (XI) vrōidē (XI)	frōit (I) froit (IV) frōwe (VI) vrōwē (VII) frōit (IX) frōwen (XI) vrōwe (XI)	frōilichē (I) fro (IV) frōidelofē (VII) frōidenrich (XI)	
				38

> 30

	Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
> 20	guot-	gûte (I) gŵte (I) dú gŵte (I) <i>gŵte (III)</i> <i>gŵte (III)</i> gŵte (IV) gŵte (IV) gŵte (IV) gŵte (IV) gŵte (IV) gŵte (IV) gûte (IV)2 gŵte (VI) gŵte (VI) gŵte (VI) dú gŵte (VIII) gûte (X) gŵte (X) <i>dù gûte (XI)</i> <i>[dù] gûte (XI)</i>		gŵt (I) gŵt (I) gŵtē (IV) gŵtē (IV) gŵtes (IV) gŵt (IV) gŵt (VI) gŵten (VIII) gût (X)	28
18	wîp-	wib (I) wib (IV) <i>wibef (IV)</i> <i>wib (IV)</i> <i>wib (IV)</i> <i>wib (IV)</i> wib (VI) wib (VI) <i>wib (VIII)</i> <i>wib) (VIII)</i> <i>wib (IX)</i> <i>wib (IX)</i> <i>wib (IX)</i> <i>wibef (X)</i> <i>wibes (X)</i> <i>wibes (X)</i>		wiplich ^s (I) wiblich (VI)	18
17	minn-	mīne (I) <i>Mīne (III)</i> <i>Mīne (III)</i> <i>Mīne (III)</i> <i>mīne (III)</i> <i>vnmīne (III)</i> <i>mīne (III)</i> <i>Mīne (V)</i> <i>Mīne (V)</i> <i>Mīne (V)</i> <i>mīne (V)</i> <i>Minne (V)</i> <i>Minne (V)</i> <i>mīne (IX)</i> <i>mīne (IX)</i>	mīnen (I)	mīneclichē (I)	17

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt	
lieb-	dú liebe (I) d ^s lieben (I) lieb (II) h ^s zelieb (II) dú [...] liebe (II) lieb (II) liebe (II) h ^s zeliebes (II) dú [...] liebe (II) liebe (II)		lieb (I) liepliches (I) zeliebe (II) alzelieb (II) lieb (IV) lieber (IV)	<i>16</i>	16
muot-	mǔte (III) mǔte (III) mǔte (IV) mǔtes (IV) gemǔte (IV) hohgemǔte (VI) mūt (VI) gemǔte (VI) mǔt (VIII) hohgemǔte (X) mǔt (X) mǔte (XI) mǔt (XI) mǔte (XI) dú [...] gemǔte (XI)	mǔte (VIII)		<i>16</i>	
herz-	h ^s ze (I) h ^s zen (I) h ^s ze (I) h ^s zen (I) h ^s ze (VI) h ^s ze (VI) he ^s zē (VII) he ^s ze (VII) h ^s ze (VIII) h ^s zen (VIII) h ^s ze (IX) h ^s ze (IX) h ^s zen (X)		h ^s zekliche (X)	<i>14</i>	14
lach-	lachē (IV) lachē (VI)	lachent (IV) lachē (IV) lachē (IV) lachent (IV) lachet (VI) lache (VI)	lacheliches (IV)	<i>9</i>	9
vrouw-	frowē (V) frowe (V) frowe (VI) frowe (VI) frowe (VII) frowe (VII) frowe (VIII) frowē (VIII)			<i>8</i>	8

	Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
7	süez-	d ^s f̈vzen (IV) f̈vze (IX)	f̈vzet (IV)	f̈vzes (IV) f̈vzef (IV) f̈vzē (IX) f̈vzef (IX)	7
6	êr-	ere (III) ere (III) erē (III) ere (III) ere (X) ere (X)			6
	sæl-	fælde (IV)		felderichē (IV) felig (IV) felig (VI) selig (VI) felig (VI)	6
	schæn-	dú fchône (I) fchône (VI)		fchône (I) fchône (II) fchone (II) fchône (VI)	6
	trôst-	troft (XI) troft (XI) troftes (XI) troft (XI)		trôfte (XI) trôftet (XI)	6
5	gruoz-	grûzen (IV) grûzen (IV) grûzen (IV) grûzen (IV) grûf (IV)			5
	hôch-	hohē (III)		hohe (III) hohen (VI) hoher (VI) hoh ^s (VI)	5
	nôt-	not (II) not (II) not (II) not (II)	nôtet (II)		5
4	golt-	golt (IV) golt (IV) goldef (IV) vb ^s gulde (IV)			4
	hêr-	heren (III)		here (I) h ^s e (I) zehere (III)	4
	klag-	klage (VII) klage (VIII)	klagē (VII) klage (VIII)		4
	leid-	leide (II) h ^s zeleide (II)		leides (II) leider (II)	4
	munt-	múndel (VI) munt (VI) munt (V) mundes (V)			4

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
sanft-		fēnfte (VIII)	fānfte (I) fēnfte (I) fānfte (VIII)	4
tôt-	tot (II) tot (II) tot (II)	tôtet (II)		4
twing-		twingen (III) vnbetwūgē (III) betwūgen (VIII) twinget (VIII)		4
walt-	walt (VIII) walde (VIII) walt (VIII) walt gefinde (VIII)			4
werlt-	al der w ^s lte (X) al der w ^s lte (X) w ^s lte (XI) welt (XI)			4
alt-	altē (VII) altē (VII)		alt (VII)	3
bind-	bandē (III)	gebvndē (III) bvndē (III)		3
denk-	gedenkē (I) gedanke (I)	gedenke (I)		3
jung-	ivngē (VII) ivngē (VII)	ivngē (VII)		3
schîn-	fchin (IV) (morgē) fchin (IV)		fchin (IV)	3
sing-	fanc (VIII)	gefivngē (VIII) finget (VIII)		3
sterb-	ft ^s ben (II)	ft ^s ben (II) ftirbe (II)		3
swær-	f ^w e (I) f ^{were} (I) f ^w e (I)			3
tump-	tvmb ^s (II)		tvmb (II) tvmbē (II)	3
vrâg-	frage (V)	fragē (V) gevraget (V)		3
werb-	w ^s ben (II)	w ^s bē (II) erw ^s ben (II)		3
wild-	wilde (VIII)		wildē (VIII) wilde (VIII)	3
(ge)ling-	gelīgen (I) gelingē (I)			2
blint-		blendē (II)	zeblint (II)	2
ger-		gert (II) gern (II)		2

3

2

Wortstamm	Substantiv	Verb	Sonstiges	Gesamt
huot-		behṽte (IV) (f̃in) vnbehṽt (IV)		2
jag-		iaget (VI) iaget (VI)		2
mâz-	maffe (XI) maffe (XI)			2
mei-	meie (I)	meiē (I)		2
mein-		meine (XI) en meinet (XI)		2
roub-		beröbet (I) beröbet (I)		2
sin-	f̃inne (II) f̃in (II)			2
sorg-	f̃orge (VII) f̃orge (VII)			2
stæt-			f̃etekliche (XI) f̃eter (XI)	2
strît-	f̃trit (V)	f̃triteft (V)		2
triuw-	trúwē (I) trúwe (I)			2
valsch-			valfchē (XI) valfcher (XI)	2
vind-	funt (V)	funde (V)		2
wunt-		wūdet (IX)	wūt (IX)	2
dank-	dākes (VIII)		dank (VIII)	2
57				322

Literaturverzeichnis

Handbücher und Lexika

ADB

Allgemeine Deutsche Biographie. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern hrsg. durch die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. 1875-1912. [Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1969]

Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung

Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Harry Kühnel. Stuttgart 1992.

BMZ

Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854-1866 mit einem Vorwort und einem zusammengefaßten Quellenverzeichnis von Eberhard Nellmann sowie einem alphabetischen Index von Erwin Koller, Werner Wegstein und Norbert Richard Wolf. 4 Bde. u. Indexbd. Stuttgart: S. Hirzel 1990.

DWB

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960.

HWRh

Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gerd Ueding. Tübingen ab 1992.

Lexer

Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuche von Benecke-Müller-Zarncke. Nachdruck der Ausg. Leipzig 1872-1878 mit einer Einleitung von Kurt Gärtner. 3 Bde. Stuttgart: S. Hirzel 1992.

LexMA

Lexikon des Mittelalters. Hrsg. und Berater Norbert Angermann. München 2003. [Nachdruck der Ausgabe 1980-99].

Lexikon der Heraldik

Gert Oswald: Lexikon der Heraldik. Mannheim, Zürich 1984.

NDB

Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin ab 1953.

PWG

Hermann Paul: Mittelhochdeutsche Grammatik. 23. Auflage neu bearbeitet von Peter Wiehl und Siegfried Grosse. Tübingen 1989. (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte, A. Hauptreihe 2).

RSM

Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12.-18. Jahrhunderts. Hrsg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger. Band 5: Katalog der Texte. Älterer Teil Q-Z, bearbeitet von Frieder Schanze und Burghart Wachinger. Tübingen 1991.

Swb Mediävistik

Sachwörterbuch der Mediävistik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter und unter Verwendung der Vorarbeiten von Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler und Eugen Turnher hrsg. von Peter Dinzelbacher. Stuttgart 1992.

¹VL

Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen hrsg. von Wolfgang Stammer; Karl Langosch. Berlin 1933-1960.

²VL

Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammer, fortgeführt von Karl Langosch. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Kurt Ruh u.a. Berlin, New York ab 1978.

Primärliteratur

B

Briefwechsel Grimms - Lachmann II

Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann. im Auftrage und mit Unterstützung der preußischen Akademie der Wissenschaften hrsg. von Albert Leitzmann. Mit einer Einleitung von Konrad Burdach. Band II. Jena 1927.

C

Constitutio Criminalis Carolina

Die Peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. von 1532 (Carolina). Hrsg. und erläutert von Gustav Radbruch. 6., durchgesehene Auflage hrsg. von Arthur Kaufman. Stuttgart 1991. (= RUB 2990).

D

Deutsche Wappenrolle

Deutsche Wappenrolle. Enthaltend alle Wappen, Standarten, Flaggen, Landesfarben und Kokarden des deutschen Reiches, seiner Bundesstaaten und regierenden Dynastien. Nach offiziellen Angaben gezeichnet und erläutert von Hugo Gotthard Ströhl. 172 Wappen und Fahnen auf XXII Tafeln, in vierzehnfachem Farbendruck, und 131 Textillustrationen. Stuttgart 1897.

Dobenecker

Regesta diplomatica necnon epistolaria historiae thuringiae. Namens des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde bearbeitet und herausgegeben von Otto Dobenecker.

I

Erster Band (ca. 500-1152). Jena 1896.

II

Zweiter Band (1152-1227). Jena 1900.

III

Dritter Band (1228-1266). Jena 1925.

IV

Vierter Band (1267-1288). Jena 1939.

J

Jena 1901

Georg Holz (Hg.): Die Jenaer Liederhandschrift. I: Getreuer Abdruck des Textes. Leipzig 1901. (= Reprographischer Nachdruck, Hildesheim 1966).

Jena 1972

Die Jenaer Liederhandschrift. In Abbildung herausgegeben von Helmut Tervooren und Ulrich Müller. Mit einem Anhang. Die Basler und Wolfenbüttler Fragmente. Göppingen 1972. (=Litterae 10).

K**Kolmar 1976**

Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997). In Abbildungen hrsg. von Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler, Horst Brunner. Band 2: Abbildungen ab Blatt 431. Göppingen 1976.

L**Legendarium**

A.L.J. Michelsen: Legendarium des Dominikanerklosters zu Eisenach. In: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde 4 (1860-61). Ss. 361-394.

M**Manesse 1929**

Die Manessische Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe. Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer, Arthur Haseloff. Leipzig 1929.

Manesse 1971

Die Große Heidelberger „Manessische“ Liederhandschrift. In Abbildung herausgegeben von Ulrich Müller. Mit einem Geleitwort von Wilfried Werner. Göppingen 1971. (= Litterae 1).

Manesse 1975-1979

Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe des Codex Pal. Germ. 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Interimstexte von Ingo F. Walther. Frankfurt am Main 1975-1979.

Manesse 1981

Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Faksimile des Codex palatinus germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Hrsg. von Walter Koschorrek (†) und Wilfried Werner. Kassel 1981.

Manesse 1981 (Kommentar)

Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift. Kommentar zum Faksimile des Codex palatinus germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Hrsg. von Walter Koschorrek (†) und Wilfried Werner. Kassel 1981.

Manesse 1995

Fridrich Pfaff (Hg.): Die große Heidelberger Liederhandschrift. In getreuem Textabdruck. I. Teil: Textabdruck. Titelausgabe der zweiten, verbesserten und ergänzten Auflage bearbeitet von Hellmut Salowsky mit einem Verzeichnis der Strophenanfänge und 7 Schrifttafeln. Heidelberg 1995.

Manesse 2001

Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Hrsg. und erläutert von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert. Frankfurt am Main 2001.

P**Posse 1882-1941**

Otto Posse: Urkunden der Markgrafen von Meißen und Landgrafen von Thüringen. 7 Bde. Leipzig 1882-1941. (= Codex diplomaticus Saxoniae Regiae 1,1-3; 2,1-4).

S

Siebmacher 1885

Wappen der Städte und Märkte in Deutschland und den angrenzenden Ländern. J. Siebmacher's großes Wappenbuch Band 6. Neustadt an der Aisch. 1974 (= Reprografischer Nachdruck von J. Siebmacher's Wappenbuch I. Band, 4. Abt. Nürnberg 1885).

Z

Züricher Wappenrolle

Walther Merz; Friedrich Hegi (Hg.): Die Wappenrolle von Zürich. Ein heraldisches Denkmal des vierzehnten Jahrhunderts in getreuer farbiger Nachbildung des Originals mit den Wappen des Hauses zum Loch. Zürich, Leipzig 1930.

Textausgaben

B

Bartsch/ Golther, Liederdichter

Deutsche Liederdichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts. Eine Auswahl von Karl Bartsch. Vierte Auflage besorgt von Wolfgang Golther. 2. unveränderter Nachdruck. Berlin 1910.

Bodmer/ Breitinger, Minnesinger

Johann Jacob Bodmer, Johann Jacob Breitinger: Sammlung von Minnesingern aus dem schwaebischen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend; durch Ruedger Manessen, weiland des Rathes der uralten Zyrich. Aus der Handschrift der Koeniglich-Franzoesischen Bibliothek herausgegeben.

I

Erster Theil. Zyrich 1758.

II

Zweyter Theil. Zyrich 1759.

D

de Boor, Mittelalter

Helmut de Boor (Hg.): Mittelalter. Texte und Zeugnisse.

I

Bd. 1. München 1965. (= Die deutsche Literatur, Texte und Zeugnisse I,1).

II

Bd.2. München 1965. (= Die deutsche Literatur, Texte und Zeugnisse I,2).

E

Eneasroman

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart 1986. (= RUB 8303).

Erec

Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. Frankfurt am Main 1972.

Erec et Enide

Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Altfranzösisch/ Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Albert Gier. Stuttgart 1987.

F

Frauendienst

Ulrich von Liechtenstein: Frauendienst. Hrsg. von Franz Viktor Spechtler. Göppingen 1987. (= GAG 485).

H**Heinen, Mutabilität**

Hubert Heinen (Hg.): Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts. Göppingen 1989. (= GAG 515).

Heinrich von Morungen

Heinrich von Morungen: Lieder. Mhd./ Nhd. Text, Übersetzung, Kommentar von Helmut Tervooren. Verbesserte und bibliographisch erneuerte Ausgabe Stuttgart 1992.

Höfer/ Kiepe, Gedichte

Werner Höfer, Eva Kiepe (Hgg.): Gedichte von den Anfängen bis 1300. Nach den Handschriften in zeitlicher Folge. München 1978. (= Epochen der deutschen Lyrik 1).

HMS I-IV

Friedrich Heinrich von der Hagen (Hg.): Minnesinger. Deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts aus allen bekannten Handschriften und frühen Drucken gesammelt und berichtigt mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge und Abbildungen sämtlicher Handschriften. Erster bis Vierter Theil. Leipzig 1838.

K**KLD**

Carl von Kraus (Hg.): Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts.

I

Band I: Text. Tübingen 1952.

II

Bd. II: Kommentar. Besorgt von Hugo Kuhn. Tübingen 1958.

L**Lanzelet**

Ulrich von Zatzikhoven: Lanzelet. Eine Erzählung. Hrsg. von K.A. Hahn. Mit einem Nachwort und einer Bibliographie von Frederick Norman. Frankfurt a.M. 1845. (= Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des Mittelalters). [Photomechanischer Nachdruck Berlin 1965].

Liet von Troye

Herbort's von Fritslâr liet von Troye. Hrsg. von Karl Frommann. Quedlinburg, Leipzig 1837. (= Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 5). (= Reprographischer Nachdruck Amsterdam 1966).

M**MFMT**

Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. I: Texte. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart 1988.

II

II: Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen. 36., neugestaltete und erweiterte Auflage. Mit 4 Notenbeispielen und 28 Faksimiles. Stuttgart 1977.

Müller, Blumenlese

Wilhelm Müller: Blumenlese aus den Minnesingern. Erste Sammlung. Berlin 1816.

O**Ostdeutscher Minnesang**

Ostdeutscher Minnesang. Auswahl und Übertragungen von Margarete Lang. Melodien hrsg. von Walter Salmen. Lindau, Konstanz 1958. (= Schriften des Kopernikuskreises 3).

Oswald von Wolkenstein

Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf hrsg. von Karl Kurt Klein. Musikanhang von Walter Salmen. 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage von Hans Moser, Norbert Richard Wolf und Notburga Wolf. Tübingen 1987. (= ATB 55).

P

Partonopier und Meliur

Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur. Turnei von Nantheiz. Sant Nicolaus. Lieder und Sprüche. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer und Franz Roth. Hrsg. von Karl Bartsch. Wien 1871.

Parzival

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. Zwei Bände. Frankfurt a.M. 1994. (= Bibliothek deutscher Klassiker 110; Bibliothek des Mittelalters 8/1+2).

R

Reinmar von Zweter

Die Gedichte Reinmars von Zweter. Hrsg. von Gustav Roethe. Mit einer Notenbeilage. Leipzig 1887. [Nachdruck Amsterdam 1967].

S

Schweikle, Minnelyrik

Günther Schweikle: Die mittelhochdeutsche Minnelyrik. I: Die frühe Minnelyrik. Texte und Übertragungen, Einführung und Kommentar. Darmstadt 1977.

T

Tannhäuser

Tannhäuser. Die lyrischen Gedichte der Handschriften C und J. Abbildungen und Materialien zur gesamten Überlieferung der Texte und ihrer Wirkungsgeschichte und zu den Melodien. Hrsg. von Helmut Lomnitzer und Ulrich Müller. Göppingen 1973. (= Litterae 13).

Thür. Minnelieder

Thüringische Minnelieder. *Frouwe, frouwe, frouwe mîn!* Mit einer Übertragung hrsg. von Gerhard Tänzler. Bucha bei Jena 2005. (= Palmbaum Texte. Kulturgeschichte 18).

Trojanischer Krieg

Der Trojanische Krieg. Von Konrad von Würzburg. Nach den Vorarbeiten K. Frommanns und F. Roths zum ersten Mal hrsg. durch Adalbert Keller. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1858: Amsterdam 1965.

Turnier von Nantes

Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Hrsg. von Edward Schröder. Mit einem Nachwort von Ludwig Wolff. II: Der Schwanritter. Das Turnier von Nantes. Berlin 1959.

W

Walther (Cormeau)

Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin, New York 1996.

Walther I (Schweikle)

Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Band 1: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart 1994. (= RUB 819).

WBK (Rompelmann)

Der Wartburgkrieg. Kritisch herausgegeben von Tom Albert Rompelmann. Amsterdam 1939.

WBK (Simrock)

Karl Simrock: Der Wartburgkrieg. Hrsg., geordnet übersetzt und erläutert. Stuttgart und Augsburg 1858.

Wickram, Metamorphosen

Georg Wickrams Werke. Hrsg. von Johannes Bolte. Achter Band. (Ovids Metamorphosen Buch 9-15). Tübingen 1906. (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart Bd. 241).

Sekundärliteratur

A

Adelung 1784

Johann Christoph Adelung: Chronologisches Verzeichniß der Dichter und Gedichte aus dem Schwäbischen Zeitpuncte. In: Magazin für die Deutsche Sprache. Zweyten Bandes Drittes Stück. Leipzig 1784. (Reprografischer Nachdruck 1969). Ss. 3-92.

Amrhein 1933 a

August Amrhein: Magister Heinricus Poeta, der tugendhafte Schreiber, bischöflicher Notar und berühmter Dichter in Würzburg 1231-1277. Dissertation zum Goldenen Doktorjubiläum von August Amrhein, Doktor der Theologie und Philosophie, beider Rechte und der Staatswissenschaften, Geistlicher Rat, freiresignierter Dekan und Pfarrer von Eßfeld i.R. Würzburg 1933.

Amrhein 1933 b

August Amrhein: Die Walther von der Vogelweide-Legende. Nachtrag zur Dissertation über Magister Heinrich Poeta. Von August Amrhein, Doktor der Theologie und Philosophie, beider Rechte und der Staatswissenschaften, Geistlicher Rat, freiresignierter Dekan und Pfarrer von Eßfeld i.R. Würzburg 1933.

Amrhein 1933 c

August Amrhein: Magister Heinricus Poeta, bischöflicher Notar, Canonikus in Ansbach und in Neumünster zu Würzburg, seine Dichternamen und Dichtungen 1231-1270. Von August Amrhein, Doktor der Theologie und Philosophie, beider Rechte und der Staatswissenschaften, Geistlicher Rat, freiresignierter Dekan und Pfarrer von Eßfeld i.R. Würzburg 1933.

Arbusow 1963

Leonid Arbusow: Colores Rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten. 2., durchgesehene und vermehrte Auflage hrsg. von Helmut Peter. Göttingen 1963.

Assunto 1996

Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Nachdruck der Ausgabe Köln ²1987. Köln 1996.

B

Baker 1986

Dorothy Zayatz Baker: Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry. A Study of Pan and Orpheus. University of North Carolina 1986.

Bärmann 1997

Michael Bärmann: Biterolf. Ein Versuch zur Rezeption des Alexanderstoffes im ehemals zähringischen Herrschaftsgebiet. In: Eckhart Conrad Lutz (Hg.): Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang. Ergebnisse des Troisième Cycle Romand 1994. Freiburg (CH) 1997. (= Scrinium Friburgense 8). Ss. 147-190.

Bartels 1938

Adolf Bartels: Geschichte der thüringischen Literatur. Erster Band: Von den Anfängen bis zum Tode Goethes. Jena 1938.

Barthes 1968

Roland Barthes: La mort de l'auteur. In: Manteia 5 (1968). Ss. 12-17.

Bartsch 1867

Karl Bartsch: Der innere Reim in der höfischen Lyrik. In: Germania 12 (1867). Ss. 129-194.

Bastert 1994a

Bernd Bastert: *Dô si der lantgrâve nam*. Zur „Klever Hochzeit“ und der Genese des Eneas-Romans. In: ZfdA 123 (1994). Ss. 253-273.

Bastert 1994b

Bernd Bastert: Möglichkeiten der Minnelyrik. Das Beispiel Heinrich von Veldeke. In: ZfdPh 113 (1994). Ss. 321-344.

Bauer 1991

Gerhard Bauer: Synonyme Zwillingsformeln mit *und* und *oder* bei Johannes Geiler von Kaysersberg. In: *Ûf der mâze pfat*. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Waltraud Fritsch-Röbber unter Mitarbeit von Liselotte Homering. Göppingen 1991 (= GAG 555). Ss. 351-371.

Bayer 1980

Hans Bayer: *guotiu wîp, hânt die sin* (Parz. 827,25). Wolfram von Eschenbach und der thüringische Landgrafenhof. In: Euph. 74 (1980). Ss. 55-76.

Bein 1990

Thomas Bein: Orpheus als Sodomit. Beobachtungen zu einer mhd. Sangspruchstrophe mit (literar) historischen Exkursen zur Homosexualität im Mittelalter. In: ZfdPh 109 (1990). Ss. 33-55.

Bein 1992

Thomas Bein: Bericht über die Internationale Fachtagung „Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte“ vom 26. bis 19. Juni 1991 in Bamberg. In: ZfdPh 111 (1992). Ss. 116-119.

Bein 1995

Thomas Bein (Hg.): Altgermanistische Editionswissenschaft. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995. (= Dokumentation germanistischer Forschung, Bd. 1).

Bein 1998

Thomas Bein: *Mit fremden Pegasusen pflügen*. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie. Berlin 1998. (= Philologische Quellen und Studien, H. 50).

Bein 1999

Thomas Bein: Zum *Autor* im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Tübingen 1999. (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71). Ss. 303-320.

Bein 2000

Thomas Bein: Bemerkungen zur Erschließung alt- und mittelhochdeutscher Texte durch neuhochdeutsche Übertragungen. In: editio 14 (2000). Ss. 29-40.

Bennewitz 1997

Ingrid Bennewitz: Alte „neue“ Philologie? Zur Tradition eines Diskurses. In: ZfdPh 116 (1997). Sh: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. Hrsg. von Helmut Tervooren und Horst Wenzel. Ss. 46-61.

Bleibtreu-Ehrenberg 1978

Gisela Bleibtreu-Ehrenberg: Tabu Homosexualität. Die Geschichte eines Vorurteils. Frankfurt am Main 1978.

Bleibtreu-Ehrenberg 1992

Gisela Bleibtreu-Ehrenberg: Das Vorurteil gegenüber der Homosexualität im Abendland. In: Homoerotische Lyrik. 6. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters. Hrsg. von Theo Stemmler. Tübingen 1992. Ss. 9-42.

Bornemann 1971

Ernest Bornemann: Sex im Volksmund. Die sexuelle Umgangssprache des deutschen Volkes. Wörterbuch. Reinbek bei Hamburg 1971.

Bräuer 1993

Rolf Bräuer: Unterschiedliche Kommentierungstypen in Ausgaben mittelalterlicher Texte. In: editio 7 (1993). Ss. 135-143.

Brall 1991

Helmut Brall: Geschlechtlichkeit, Homosexualität, Freundesliebe. Über mann-männliche Liebe in mittelalterlicher Literatur. In: Forum Homosexualität und Literatur 13 (1991). Ss. 5-27.

Brall 1999

Helmut Brall: Homosexualität als Thema mittelalterlicher Dichtung und Chronistik. In: ZfdPh 118 (1999). Ss. 354-371.

Brandt 1971

Wolfgang Brandt: Landgraf Hermann I. von Thüringen in Paris? Abbau einer germanistischen Legende. In: Reinhard Olesch, Ludwig Erich Schmitt (Hgg.): Festschrift Friedrich von Zahn. Bd. 2. Köln, Wien 1971. (= Mitteldeutsche Studien 50/II). Ss. 200-222.

Brandt 1986

Rüdiger Brandt: Kleine Einführung in die mittelalterliche Poetik und Rhetorik. Mit Beispielen aus der deutschen Literatur des 11.-16. Jahrhunderts. Göppingen 1986 (= GAG 469).

Brunner 1975

Horst Brunner: Die alten Meister. Studien zur Überlieferung und Rezeption der mhd. Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975. (= MTU 54).

Brüggen 1989

Elke Brüggen: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989. (= Beihefte zum Euphorion 23).

Bumke 1976

Joachim Bumke: Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung. München 1976.

Bumke 1979

Joachim Bumke: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300. München 1979.

Bumke 2000

Joachim Bumke: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter, 4., aktualisierte Auflage, München 2000.

Burdach 1880

Konrad Burdach: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Ein Beitrag zur Geschichte des Minnesangs. Leipzig 1880.

Butz 2002

Reinhard Butz: Herrschaft und Macht – Grundkomponenten eines Hofmodells? Überlegungen zur Funktion und zur Wirkungsweise früher Fürstenhöfe am Beispiel der Landgrafen von Thüringen aus dem ludowingischen Haus. In: Literatur und Macht im mittelalterlichen Thüringen. Hrsg. von Ernst Hellgardt, Stephan Müller und Peter Strohschneider. Köln, Weimar, Wien 2002. Ss. 45-84.

C

Cerquiglini 1989

Bernard Cerquiglini: Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie. Paris 1989.

Clausberg 1978

Karl Clausberg: Die Manessische Liederhandschrift. Köln 1978.

Codex Manesse, Katalog 1988

Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988. Universitätsbibliothek Heidelberg. Hrsg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner. o.O. o.J. [Heidelberg 1988]. (= Heidelberger Bibliotheksschriften).

Cormeau 1977

Christioph Cormeau: *Wigalois* und *Diu Crône*. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans. Zürich, München 1977.

Cramer 1998

Thomas Cramer: *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik. Berlin 1998. (= Philologische Studien und Quellen 148).

Curtius 1948

Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948.

D

Daiber 1999

Andreas Daiber: Bekannte Helden in neuen Gewändern? Intertextuelles Erzählen im *Biterolf* und *Dietleib* sowie am Beispiel Keies und Gaweins im *Lanzelet*, *Wigalois* und der *Crone*. Frankfurt a.M. u.a. 1999. (= Mikrokosmos 53).

de Boor 1991

Helmut de Boor: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang 1170-1250. 11. Auflage bearbeitet von Ursula Hennig. München 1991. (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald, Bd. 2).

Dimpel 2004

Friedrich Michael Dimpel: Computergestützte textstatistische Untersuchungen. Tübingen 2004.

Dimpel 2004a

Friedrich Michael Dimpel: Textstatistische Untersuchungen an mittelhochdeutschen Texten. In: Jahrbuch für Computerphilologie-online 2004. <http://computerphilologie.tu-darmstadt.de/jg04/dimpel.html> [es handelt sich um eine Zusammenfassung von Dimpel 2004]

Drös 1988

Harald Drös: Wappen und Stand. In: Codex Manesse, Katalog 1988, Ss. 127-151

Düchting 1992

Reinhard Düchting: *Sonderlicher denn Frauenliebe*: Homoerotische Lyrik des lateinischen Mittelalters. In: Homoerotische Lyrik. 6. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters. Hrsg. von Theo Stemmler. Tübingen 1992. Ss. 89-101.

E**Eco 1993**

Umberto Eco: Kunst und Schönheit im Mittelalter. München 1993.

edele frouwen - schoene man 1991

edele frouwen - schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich. Ausstellungskatalog von Claudia Brinker und Dione Flühler-Kreis. Mit Beiträgen von Martin Lassner u.a. 12. Juni bis 29. September 1991. Schweizerisches Landesmuseum. Zürich 1991.

Ehlert 1980

Trude Ehlert: Konvention, Variation, Innovation: Ein struktureller Vergleich von Liedern aus „Des Minnesangs Frühling“ und von Walther von der Vogelweide. Berlin 1980. (= Philologische Studien und Quellen, H. 99).

Ehrismann 1901/04

Gustav Ehrismann: Duzen und Ihrzen im Mittelalter. In Zs. f. dt. Wortforschung 1 (Ss. 117-149). 2 (Ss. 118-159). 3 (Ss. 210-248). 4 (Ss. 127-220). [1901/04].

Eichler 1942

Sigurd Eichler: Studien über die *mâze*. Ein Beitrag zur Begriffs- und Geistesgeschichte der höfischen Kultur. Würzburg 1942. (= Bonner Beiträge zur Deutschen Philologie 13).

Eikermann 1993

Manfred Eikermann: Sprechweisen und Denkstrukturen des Minneliedes. Sprachanalytische Ansätze zur Minnesang-Interpretation. In: Johannes Janota (Hg.): Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991. Bd. 3: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Ss. 22-36.

Eisbrenner 1995

Axel Eisbrenner: *Minne, diu der werlde ir vröude mêret*. Untersuchungen zum Handlungsaufbau und zur Rollengestaltung in ausgewählten Werbungsliedern aus *Des Minnesangs Frühling*. Stuttgart 1995. (= Helfant Studien S 10).

F**Fehr 1923**

Hans Fehr: Das Recht im Bilde. München, Leipzig 1923.

Fichtenau 1948

Heinrich Fichtenau: Die Kanzlei der letzten Babenberger. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 56 (1948). Ss. 239-286.

Fichtenau 1960

Heinrich Fichtenau: Rhetorische Elemente in der ottonisch-salischen Herrscherurkunde. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 68 (1960). Ss. 39-62.

Fischer 1934

Hans Fischer: Die Frauenmonologe der deutschen höfischen Lyrik. Diss. Marburg 1934.

Fischer 1996

Ursel Fischer: Meister Johann Hadloub. Autorbild und Werkkonzeption der Manessischen Liederhandschrift. Stuttgart 1996.

Flühler-Kreis 1991

Dione Flühler-Kreis: Die Bilder - Spiegel mittelalterlichen Lebens? In: *edele frouwen - schoene man* 1991. Ss. 65-72.

Foucault 2003

Michel Foucault: Was ist ein Autor? (Vortrag). In: M.F.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übersetzt von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Auswahl und Nachwort von Martin Stigelin. Frankfurt a.M. 2003. Ss. 234-270.

Friedman 1999

John Block Friedman: Orphée au Moyen Âge. [Original: Orpheus in the Middle Ages. Cambridge/Mass. 1970]. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Michel Roessli. Avec le concours de Valérie Cordonier et François-Xavier Putallaz. Postface: De l'Ophée juif à l'Orfée écossais: Bilan et perspectives par Jean-Michel Roessli. Fribourg 1999. (= Vestigia 25).

Fromm 1993

Hans Fromm: Herbort von Fritslar. Ein Plädoyer. In: PBB (Tübingen) 115 (1993). Ss. 244-278.

Frühmorgen-Voss 1969

Hella Frühmorgen-Voss: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift. (erstmalig 1969). In: Hans Fromm (Hg.): Der deutsche Minnesang II. Darmstadt 1985. (WdF 608). Ss. 77-114.

Funkhänel 1855/56

K[arl] H[ermann] Funkhänel: Der tugendhafte Schreiber im Sängerkriege auf Wartburg. In: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde 2 (1855-56). Ss. 195-208

Funkhänel 1857/59

K[arl] H[ermann] Funkhänel: Das Bild des tugendhaften Schreibers in der sogenannten Manessischen Liederhandschrift. In: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde 3 (1857-59). Ss. 366-368.

G

Ganz 1968

Peter F. Ganz: Lachmann as an Editor of Middle High German Texts. In: Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik. Oxford Colloquium 1966. Hrsg. von Peter F. Ganz und Werner Schröder. Berlin 1968. Ss. 12-30. Wieder abgedruckt in: Thomas Bein (Hg.): Altgermanistische Editionswissenschaft. Frankfurt am Main 1995. (= Dokumentation Germanistischer Forschung 1). Ss. 106-125.

Gellinek 1971

Christian Gellinek: Häufigkeitswörterbuch zum Minnesang des 13. Jahrhunderts. Nach der Auswahl von Hugo Kuhn. Programmiert von Martin Saunders. Tübingen 1971.

Gleißgen, Lebsanft 1997

Martin-Dietrich Gleißgen, Franz Lebsanft (Hgg.): Alte und neue Philologie. Tübingen 1997. (= Beihefte zu editio 8).

Gockel 1992

Michael Gockel (Hg.): Aspekte thüringisch-hessischer Geschichte. Marburg/ Lahn 1992.

Götz 1957

Heinrich Götz: Leitwörter des Minnesangs. Berlin 1957. (= Abhandlungen d. Sächsischen Akademie d. Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Band 49, Heft 1).

Grimm 1848

Jacob Grimm: Der tugendhafte schreiber. In: ZfdA 6 (1848). Ss. 186-187.

Grimme 1888

Friedrich Grimme: Die Bezeichnungen *her* und *meister* in der Pariser Handschrift der Minnesinger. In: Germania 33/ N.F. 21 (1888). Ss. 437-448.

Grimme 1894

Friedrich Grimme: Die Anordnung der großen Heidelberger Liederhandschrift. In: Neue Heidelberger Jahrbücher 4 (1894). Ss. 53-90.

Gross 1988

Uwe Gross: Bilder und Sachen. In: Codex Manesse, Katalog 1988. Ss. 68-112.

Grunewald 1988

Eckhard Grunewald: Friedrich Heinrich von der Hagen 1780-1856. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Germanistik. Berlin, New York 1988. (= Studia Linguistica Germanica 23).

Günzburger 1988

Angelika Günzburger: Die Rezeption der Texte. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. In: Codex Manesse, Katalog 1988. Ss. 372-387.

Gusinde 1889

Konrad Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen. Breslau 1889. (Maibuhlschaft, Kommentar zu Lied I)

H**Hahn 2000**

Reinhard Hahn: *unz her quam ze Doringen in daz lant*. Zum Epilog von Veldekes Eneasroman und den Anfängen der höfischen Dichtung am Thüringer Landgrafenhof. In: Archiv 237 (2000). Ss. 241-266.

Haupt 1848

Moriz Haupt: Der tugendhafte Schreiber. In: ZfdA 6 (1848). Ss. 187-188.

Haupt 1872

Moriz Haupt: Ährenlese. In: ZfdA 15 (1872). Ss. 246-266.

Haupt 1971

Jürgen Haupt: Der Truchseß Keie im Artusroman. Untersuchungen zur Gesellschaftsstruktur im höfischen Roman. Berlin 1971. (= Philologische Studien und Quellen 57).

Hausmann 1999

Albrecht Hausmann: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen, Basel 1999.

Heinzle 1993

Joachim Heinzle: Klassiker-Edition heute. In: Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Bamberger Fachtagung 26.-29. Juni 1991. Plenumsreferate. Hrsg. von Rolf Bergmann und Kurt Gärtner unter Mitwirkung von Volker Mertens, Ulrich Müller und Anton Schwob. Tübingen 1993. (= Beihefte zu editio 4). Ss. 50-62.

Heller 1998

Christian Heller: *Vil süeziu senftiu tæterinne*. Zum Minne- und Minnesangkonzept Heinrichs von Morungen. Regensburg 1998. (= Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft 9).

Hergemöller 2000

Bernd-Ulrich Hergemöller: Sodom und Gomorrha. Zur Alltagswirklichkeit und Verfolgung Homosexueller im Mittelalter. 2., überarbeitete und ergänzte Neuausgabe. Hamburg 2000.

Heß 1909

H. Heß: Der Mönchshof bei Manebach und seine Beziehungen zum „tugendhaften Schreiber“. In: Mitteilungen der Vereinigung für Gothaische Geschichte und Altertumskunde. Gotha 1909. Ss. 97-101.

Hofmann 1974

Winfried Hofmann: Die Minnefeinde in der deutschen Liebesdichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. Eine begriffsgeschichtliche und sozialliterarische Untersuchung. Diss. Coburg 1974.

Holznagel 1995

Franz-Josef Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen, Basel 1995. (= Bibliotheca Germanica 32).

Homberger 1969

Dietrich Homberger: Gawein. Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Artusepik. Bochum 1969. (Diss. masch).

Huizinga 1975

Johan Huizinga: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14 und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Hrsg. von Kurt Köster. Stuttgart ¹¹1975.

Hüpper 1993

Dagmar Hüpper: Die Bildersprache. Zur Funktion der Illustration. In: Schmidt-Wiegand 1993, Ss. 143-162.

I/J

Ignasiak 1994

Detlef Ignasiak (Hg.): Herrscher und Mäzene. Thüringische Fürsten von Hermenegred bis Georg II. Jena, Rudolstadt 1994.

Jäger 1960

Dietrich Jäger: Der Gebrauch formelhafter zweigliedriger Ausdrücke in der vor-, früh- und hochhöfischen Epik. Kiel 1960.

Joschko 1990/191

Dirk Joschko: Zur Morungen-Rezeption bei Heinrich Hetzbold von Weißensee. In: JOWG 6 (1990/1991). Ss. 77-84.

Jung 1891

[Karl Theodor] Heinrich Jung: Beiträge zur Geschichte des nord- und mitteldeutschen Minnegeangs, besonders in Thüringen. Göttingen 1891. (= Phil. Diss., Teilpublikation).

Kästner 1978

Hannes Kästner: Mittelalterliche Lehrgespräche. Textlinguistische Analysen, Studien zur poetischen Funktion und pädagogischen Intention. Berlin 1978. (= Philologische Studien und Quellen 94).

Kasten 1973

Ingrid Kasten: Studien zu Thematik und Form des mittelhochdeutschen Streitgedichts. Diss. Hamburg 1973.

Kellner, Strohschneider 1998

Beate Kellner, Peter Strohschneider: Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum *Wartburgkrieg C*. In: Wolfram-Studien 15 (1998): Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996. Hrsg. von Joachim Heinze, L. Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe. Ss. 143-167.

Knape 1990/91

Joachim Knape: Die mittelhochdeutsche Pilatus-Dichtung und die Literatur im Umfeld des Thüringerhofes 1190-1227. In: JOWG 6 (1990/91). Ss. 45-57.

Kohler 1935

Erika Kohler: Liebeskrieg. Zur Bildersprache der höfischen Dichtung des Mittelalters. Stuttgart, Berlin 1935. (= Germanistische Arbeiten 21).

Kornrumpf, Wachinger 1979

Gisela Kornrumpf, Burghart Wachinger: Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelalterlichen Spruchdichtung. In: Christoph Cormeau (Hg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979. Ss. 356-411.

Krass 2002

Andreas Krass: Die Ordnung des Hofes. Zu den Spruchstrophen des Tugendhaften Schreibers. In: Literatur und Macht im mittelalterlichen Thüringen. Herausgegeben von Ernst Hellgardt, Stephan Müller und Peter Strohschneider. Köln, Weimar, Wien 2002. Ss. 127-141.

Kraus 1887

Franz Xaver Kraus (Hg.): Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift. Straßburg 1887.

Krewitt 1998

Ulrich Krewitt: Probleme des Verstehens altdeutscher Texte und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung ins Neuhochdeutsche. In: Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. von Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann, Stefan Sonderegger. Erster Teilband. Berlin, New York 1998. (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft Band 2.1; 2. Aufl.). Ss. 948-962.

Krogmann 1961

Willy Krogmann: Studien zum Wartburgkrieg. In: ZfdPh 80 (1961). Ss. 62-83.

Krohn 1993

Rüdiger Krohn: *ein phaffe der wol zouber las*. Gesichter und Wandlungen des Zaubers Klingsor. In: Gegenspieler. Hrsg. von Thomas Cramer und Werner Dalheim. München, Wien 1993. (= Dichtung und Sprache 12). Ss. 88-113.

Kruse, Stumpf 1998

Friedrich Wilhelm Kruse, Gerd Stumpf: Auf die Goldwaage gelegt.... Waage, Gewicht und Geld im Wandel der Zeiten, Ausstellungskatalog. München 1998.

Kugler 1990/1991

Hartmut Kugler: Literatur und Straße. Zum thüringischen Raum des 13. Jahrhunderts als „Literatur-region“. In: JOWG 1990/1991, Ss. 15-30.

Kühnel 1992

Harry Kühnel: Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter. In: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Ss. XXVI-LXIX.

Kuhn 1948

Hugo Kuhn: Erec. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider zu ihrem 60. Geburtstag. Hrsg. von ihren Tübinger Schülern. Tübingen 1948. Ss. 122-147.
Wiederabgedruckt in: Hugo Kuhn: Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart 1959, ²1969. Ss. 133-150.

L

Lachmann 1820

Karl Lachmann: Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des dreizehnten Jahrhunderts. Vorrede. Berlin 1820. Wieder abgedruckt in: ders.: Kleinere Schriften. Band I: Kleinere Schriften zur deutschen Philologie. Hrsg. von Karl Müllenhoff. Berlin 1876.

Lade-Messerschmied 1993

Ulrike Lade-Messerschmied: Die Gebärdensprache in der Wolfenbütteler Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. In: Schmidt-Wiegand 1993, Ss. 185-200.

Lämmert 1970

Eberhard Lämmert: Reimsprecherkunst im Spätmittelalter. Eine Untersuchung der Teichnerreden. Stuttgart 1970.

Lausberg ³1990

Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 31990.

Lehmann-Langholz 1985

Ulrike Lehmann-Langholz: Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung. Der Arme Heinrich, Heinrich „von Melk“, Neidhart, Wernher der Gartenaere und ein Ausblick auf die Stellungnahmen spätmittelalterlicher Dichter. Frankfurt am Main, Bern, New York 1985. (= Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 885).

Lemmer 1981

Manfred Lemmer: *Der Düringe bluome schînet dur den snê*. Thüringen und die deutsche Literatur des hohen Mittelalters. Eisenach 1981. (= Schriften der Wartburg-Stiftung Eisenach 1).

Lemmer 1990/91

Manfred Lemmer: Die Wartburg - Musensitz unter Landgraf Hermann I.? In: JOWG 6 (1990/91). Ss. 31-43.

Leonhard 1978

Walter Leonhard: Das große Buch der Wappenkunst. Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung. 2., durchgesehene Auflage. München 1978.

Lieb 2000

Ludger Lieb: Modulationen. Sangspruch und Minnesang bei Heinrich von Veldeke. In: ZfdPh 119 (2000) Sonderheft. Ss. 38-49.

Lienert 2001

Elisabeth Lienert: Deutsche Antikenromane des Mittelalters. Berlin 2001. (= Grundlagen der Germanistik 39).

Lieres und Wilkau 1965

Marianne von Lieres und Wilkau: Sprachformeln in der mittelhochdeutschen Lyrik bis zu Walther von der Vogelweide. München 1965. (= MTU 9).

Lohse 1985

Gerhart Lohse: Liedüberschriften bei Walther von der Vogelweide. Anmerkungen zur Gestaltung moderner Ausgaben mittelalterlicher lyrischer Texte, zugleich ein Beitrag zu Walther-Philologie. In: ZfdPh 104 (1985) Sonderheft. Ss. 123-134.

M**Mägdefrau 1994**

Werner Mägdefrau: Stadt und Kultur. Aus der thüringischen Geschichte zur Zeit der ludowinger Landgrafschaft 1130-1247. In: Die alte Stadt 21 (1994). Ss. 150-164.

Meier, Suntrup 1987

Christel Meier, Rudolf Suntrup: Zum Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter. Einführung zu Gegenstand und Methode sowie Probeartikel aus dem Farbenbereich „Rot“. In: Frühmittelalterliche Studien 21 (1987). Ss. 390-478.

Mendels, Spuler 1959

Judith Mendels, Linus Spuler: Landgraf Hermann von Thüringen und seine Dichterschule. In: Dvjs 33 (1959). Ss. 361-388.

Mergell 1940

Erika Mergel: Die Frauenrede im deutschen Minnesang. Diss. Frankfurt 1940.

Mettke 1978

Heinz Mettke: Zur Bedeutung des Thüringer Hofes in Eisenach für die deutsche Literatur um 1200. In: Wissenschaftliche Zeitung der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock 27 (1978). Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe Heft 1/2. Ss. 89-97.

Mettke 1989

Heinz Mettke: Wolfram in Thüringen. Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Kurt Gärtner und Joachim Heinzle. Tübingen 1989. Ss. 3-12.

Mertens 1986

Volker Mertens: Kaiser und Spielmann: Vortragsrollen in der höfischen Lyrik. In: Gert Kaiser, Jan-Dirk Müller (Hgg.): Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3.-11.1983). Düsseldorf 1986. (= Studia humaniora 6). Ss. 455-469.

Mertens 1993

Volker Mertens: Innertristanisches - Tristan-Lieder bei Chrétien de Troyes, Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke. In: Johannes Janota (Hg.): Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991. Bd. 3: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Ss. 37-55.

Meves 1991

Uwe Meves: Der *graue von Liningen* als Vermittler der französischen Vorlage des Troja-Romans Herborts von Fritzlar. In: Akten des VIII. internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen - Tradition - Vergleiche. Bd. 6. München 1991. Ss. 173-182.

Meyer 1895

Richard M. Meyer: Zum Wartburgkriege von Emil Oldenburg. Rostocker Dissertation. Schwerin 1892. In: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 21 (1895). Ss. 75-81.

Meyer 1899

Martin Meyer: Eine unedierte Urkunde Heinrich Raspes. In: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde 14/ N.F.11 (1899). Ss. 375-97.

Meyer 1900

Richard M. Meyer: Hadlaub und Manesse. In: ZfdA 44/ N.F. 32 (1900). Ss. 197-222.

Mohr 1965

Wolfgang Mohr: Landgraf Kingrimursel. Zum achten Buch von Wolframs *Parzival*. In: Philologia Deutsch. Festschrift zum 70. Geburtstag von Walter Henzen. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Paul Zinsli. Bern 1965. Ss. 21-38.

Müller 1999

Ulrich Müller in Zusammenarbeit mit Ingrid Bennewitz, Elke Huber, Franz Viktor Spengler, Margarethe Springeth: Brauchen wir eine neue Walther-Ausgabe? In: Thomas Bein (Hg.): Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition. Berlin, New York 1999. Ss. 248-273.

Müller 2000

Ulrich Müller: Übersetzen im Mittelalter, Übersetzen aus dem Mittelhochdeutschen. In: editio 14 (2000), Ss. 11-28.

Murphy 1974

James J. Murphy: Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance. Berkeley, Los Angeles, London 1974.

N

Nagel 1962

Bert Nagel: Meistersang. Stuttgart 1962. (= Slg. Metzler Abt. Literaturwissenschaft 12).

Nebe 1886

A. Nebe: Drei thüringische Minnesänger. Christian von Luppin, Heinrich Hetzbolt von Weißensee und Heinrich von Kolmas. In: Zeitschrift des Harz-Vereins für geschichte und Altertumskunde 19 (1886). Ss. 173-223.

New Philology 1990

The New Philology. In: Speculum 65 (1990). Ss. 1-108.

Nixdorff, Müller 1983

Heide Nixdorff, Heidi Müller: Weiße Westen - Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Geschmack. Mit einem Beitrag von Bernhard Zepernick und Else-Marie Karlsson-Strese. Berlin 1983.

O

Obermaier 1995

Sabine Obermaier: Von Nachtigallen und Handwerkern. „Dichtung über Dichtung“ in Minnesang und Spruchdichtung. Tübingen 1995. (= Hermea, N.F., Bd. 75).

Objartl 1977

Georg Objartl: Der Meißner der Jenaer Liederhandschrift. Untersuchungen, Ausgabe, Kommentar. Berlin 1977. (= Philologische Studien und Quellen 85).

Oechelhäuser 1893

Adolf von Oechelhäuser: Zur Entstehung der Manesse-Handschrift. In: Neue Heidelberger Jahrbücher 3 (1893). Ss. 152-189

Oechelhäuser 1895

Adolf von Oechelhäuser: Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Zweiter Theil. Heidelberg 1895.

Ottmers 1996

Clemens Ottmers: Rhetorik. Stuttgart, Weimar 1996. (= Slg. Metzler 283).

Panzer 1929

Friedrich Panzer: Lied und Bild. In: Manesse 1929. Ss. 45-96.

Patze 1962

Hans Patze: Die Entstehung der Landesherrschaft in Thüringen. Erster Teil. Köln, Graz 1962. (= Mitteldeutsche Forschungen 22).

Patze, Schlesinger 1974

Hans Patze, Walter Schlesinger (Hgg.): Geschichte Thüringens. Zweiter Band. 1. Teil: Hohes und spätes Mittelalter. Köln, Wien 1974. (= Mitteldeutsche Forschungen 48/II Teil 1).

Peters 1981

Ursula Peters: Fürstenhof und höfische Dichtung. Der Hof Hermanns von Thüringen als literarisches Zentrum. Konstanz 1981. (= Konstanzer Universitätsreden 113).

Peters 2000

Ursula Peters: Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters. Eine Problemskizze. In: ZfdPh 119 (2000). Ss. 321-368.

Petzsch 1969

Christoph Petzsch: Assoziation als Faktor und Fehlerquelle in mittelalterlicher Überlieferung. In: DVjs 43 (1969). Ss. 573-603.

Pfeffer 1985

Wendy Pfeffer: The Change of the Philomel. The Nightingale in the Medieval Literature. New York, Bern, Frankfurt a.M. 1985.

Pickering 1966

F.P. Pickering: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter. Berlin 1966. (= Grundlagen der Germanistik 4).

Posse 1887

Otto Posse: Die Lehre von den Privaturkunden. Leipzig 1887. (Fotomechanischer Nachdruck Berlin 1974).

R**Ragotzky 1971**

Hedda Ragotzky: Studien zur Wolfram-Rezeption. die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts. Stuttgart u.a. 1971. (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 20).

Raudszus 1985

Gabriele Raudszus: Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters. Hildesheim, Zürich, New York 1985. (= ORDO. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit 1).

Renk 1974

Herta-Elisabeth Renk: Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift. Stuttgart u.a. 1974. (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 33).

Riecken 1967

Otto Peter Riecken: Das Motiv des *vogellîns* in der Lyrik Walthers von der Vogelweide verglichen mit dem Minnesang seiner Zeitgenossen. Hamburg 1967. (Diss. masch.).

Rieger 1997

Dietmar Rieger: „New Philology“? Einige kritische Bemerkungen aus der Sicht eines Literaturwissenschaftlers. In: Gleßgen, Lebsanft 1997 Ss. 97-109.

Rosenkranz 1968

Heinz Rosenkranz: Die sprachlichen Grundlagen des thüringischen Raumes. In: Hans Patze; Walter Schlesinger: Geschichte Thüringens. Band 1: Grundlagen und frühes Mittelalter. Köln, Graz 1968. (= Mitteldeutsche Forschungen 48.1). Ss. 113-173.

S

Salem 1980

Laila Salem: Die Frau in den Liedern des *Hohen Minnesangs*. Forschungskritik und Textanalyse. Frankfurt am Main 1980. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1; Dt. Literatur und Germanistik 328).

Salowsky 1975

Hellmut Salowsky: Ein Hinweis auf das Lanzelet-Epos Ulrichs von Zatzikhoven in der Manessischen Liederhandschrift. Zum Bilde Alrams von Gresten. In: Heidelberger Jahrbücher 19 (1975). Ss. 40-52.

Salowsky 1988

Hellmut Salowsky: Initialschmuck und Schreiberhände. In: Codex Manesse, Katalog 1988. Ss. 423-439.

Saurma-Jeltsch 1988

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Das stilistische Umfeld der Miniaturen. In: Codex Manesse, Katalog 1988, Ss. 302-349.

Schäfer 1966

Jörg Schäfer: Formen der Überlagerung in Metren Walthers von der Vogelweide. In: Neuphilologus 50 (1966). Ss. 77-95.

Schieb 1965

Gabriele Schieb: Henric van Veldeken. Heinrich von Veldeke. Stuttgart 1965. (= Slg Metzler 42).

Schmid 1941

Peter Schmid: Die Entwicklung der Begriffe *Minne* und *Liebe* im deutschen Minnesang bis Walther. In: ZfdPh 66 (1941). Ss. 137-163.

Schmidt 1963

Leopold Schmidt: Rot und Blau. Zur Symbolik eines Farbenpaares. In: Antaios IV (1963). Ss. 168-177.

Schmidt-Wiegand 1993

Ruth Schmidt-Wiegand (Hg.): Die Wolfenbüttler Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Aufsätze und Untersuchungen. Kommentarband zum Faksimile. Berlin 1993.

Schmitt 1992

Jean-Claude Schmitt: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter. Stuttgart 1992.

Schneidewind 1886

E[dmund] Schneidewind: Der tugendhafte Schreiber am Hofe der Landgrafen von Thüringen. Eine Festschrift des Karl-Friedrich-Gymnasiums in Eisenach. Gotha 1886.

Schnell 1985

Rüdiger Schnell: *Causa Amoris*. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern, München 1985.

Schnell 1997

Rüdiger Schnell: Was ist neu an der „New Philology“? Zum Diskussionsstand in der germanistischen Mediävistik. In: Gleßgen, Lebsanft 1997, Ss. 61-95.

Schnell 1998

Rüdiger Schnell: *Autor und Werk* im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: Wolfram-Studien 15 (1998): Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996. Hrsg. von Joachim Heinze, L. Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe. Ss. 12-73.

Schnell 1999

Rüdiger Schnell: Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu „gender“ und Gattung. In *ZfdA* 128 (1999), Ss. 133-184.

Schreiber 1922

Albert Schreiber: Neue Bausteine zu einer Lebensgeschichte Wolframs von Eschenbach. Frankfurt am Main 1922. (= Deutsche Forschungen Heft 7).

Schröder 1934/35

Edward Schröder: Der Anteil Thüringens an der Literatur des deutschen Mittelalters. In: *Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde* 39 = N.F. 31 (1934/35). Ss. 1-19.

Schubert 1991

Martin J. Schubert: Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nichtsprachlicher Äußerung in mittelhochdeutscher Epik: Rolandslied, Eneasroman, Tristan. Köln, Wien 1991. (= Kölner germanistische Studien 31).

Schubert 1995

Ernst Schubert: *Fahrendes Volk im Mittelalter*. Darmstadt 1995.

Schubert [in Vorb.]

Martin J. Schubert: *Reinmarbilder*. Das Korpus „Reinmar von Zweter“ und seine Wandlungen in Überlieferung und Rezeption. [Habilschrift, in Vorb.]

Schulte 1892

Aloys Schulte: Die Disposition der großen Heidelberger (Manessischen) Liederhandschrift. In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 46 (1892). Ss. 542-559.

Schulte 1895

Aloys Schulte: Die Standesverhältnisse der Minnesänger. In: *ZfdA* 39 (1895). Ss. 185-251.

Schulz 1907

Paul Schulz: Die erotischen Motive in den deutschen Dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts. Diss. Greifswald 1907.

Schwarz 1970

Dietrich W.H. Schwarz: *Sachgüter und Lebensformen*. Einführung in die materielle Kultur des Mittelalters und der Neuzeit. Berlin 1970. (= Grundlagen der Germanistik 11).

Schwarz 1991

Dietrich Schwarz: *Des wappen ich vysieren wil*: Wappen und ihre Bedeutung. In: *edele frouwen - schoene man* 1991, Ss. 173-181.

Schwarz 1993

Hilmar Schwarz: Die Ludowinger. Aufstieg und Fall des ersten thüringischen Landgrafengeschlechts. Eisenach 1993. (= Kleine Schriftenreihe der Wartburgstiftung 6).

Schweikle 1982 (1994)

Günther Schweikle: Humor und Ironie im Minnesang. In: Wolframstudien VII. Hrsg. von Werner Schröder. Berlin 1982. Ss. 55-74. Wieder abgedruckt in: G.S.: Minnesang in neuerer Sicht. Stuttgart, Weimar 1994. Ss. 89-113.

Schweikle 1985

Günther Schweikle: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. Grundlagen und Perspektiven. In: ZfdPh 104 (1985) Sonderheft. Ss.2-18. Wieder abgedruckt in: G.S.: Minnesang in neuerer Sicht. Stuttgart, Weimar 1994. Ss. 114-134.

Schweikle 1995

Günther Schweikle: Minnesang. 2., korrigierte Auflage. Stuttgart 1995. (= Slg. Metzler 244).

Seibold 1932

Lilli Seibold: Studien über die Huote. Berlin 1932. (= Germanistische Studien 123). Nachdruck Nendeln/ Liechtenstein 1967.

Seydel 1892

Wolfgang Seydel: Meister Stolle nach der Jenaer Handschrift. Leipzig 1892.

Siebert-Hotz 1964

Gisela Siebert-Hotz: Das Bild des Minnesängers. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Dichterdarstellung in den Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Diss. Marburg/ Lahn 1964.

Singer 1944

Samuel Singer: Sprichwörter des Mittelalters. Band I: Von den Anfängen bis ins 12. Jahrhundert. Bern 1944.

Sørensen 1983

Preben Meulengracht Sørensen: The unmanly man. Concepts of sexual defamation in early Northern society. Translated by Joan Turville-Petre. Odense 1983. (= The Viking Collection I).

Spreitzer 1988

Brigitte Spreitzer: Die stumme Sünde. Homosexualität im Mittelalter: mit einem Textanhang. Göttingen 1988. (= GAG 498).

Stackmann 1993

Karl Stackmann: Die Edition - Königsweg der Philologie? In: Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Bamberger Fachtagung 26.-29. Juni 1991. Plenumsreferate. Hrsg. von Rolf Bergmann und Kurt Gärtner unter Mitwirkung von Volker Mertens, Ulrich Müller und Anton Schwob. Tübingen 1993. (= Beihefte zu editio 4), Ss. 1-18.

Steuer 1997

Heiko Steuer: Waagen und Gewichte aus dem mittelalterlichen Schleswig. Funde des 11. bis 13. Jahrhunderts aus Europa als Quellen zur Handels- und Währungsgeschichte. Köln, Bonn 1997. (= Zs. für Archäologie des Mittelalters, Beiheft 10).

Straub 1997

Richard E.F. Straub: Gedruckt oder elektronisch? Zu neuen Formen von Textausgaben. In: Gleßgen, Lebsanft 1997, Ss. 227-235.

Strohschneider 1997

Peter Strohschneider: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur *New Philology*. In: ZfdPh 116 (1997) Sonderheft. Ss. 62-86.

T

Tenzel 1702

Wilhelmi Ernesti Tenzelii Historiographi Saxonici svpplementvm Historiae Gothanae secvndvm. De vario arcis vrbisqve statv ab origine vsque ad nostra tempora mvltis diplomatibvs figvrisque aeneis distinctvm nec pavca conferens ad totivs germaniae thuringiae praesertim misniaeqve omni-genam historiam illvstrandam. Ienae 1702.

Tervooren 1995

Helmut Tervooren: Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik. In: *Dâ hæret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstages. Hrsg. von Rüdiger Krohn in Zusammenarbeit mit Wulf-Otto Dreeßen. Stuttgart, Leipzig 1995. Ss. 195-205.

Tervooren 1968

Helmut Tervooren: Metrik und Textkritik. Eine Untersuchung zum dreisilbigen Takt in Des Minnesangs Frühling. In: ZfdPh 87 (1968) Sonderheft. Ss. 14-34.

Tervooren 1972

Helmut Tervooren: *Spruch und Lied*. Ein Forschungsbericht. (1972). Wieder abgedruckt in: Helmut Tervooren: *Schoeniu wort mit süezeme sange*. Philologische Schriften. Hrsg. von Susanne Fritsch und Johannes Spicker. Berlin 2000. (= Philologische Studien und Quellen 159). Ss. 54-72.

Tervooren 1997a

Helmut Tervooren: Die Haager Liederhandschrift. Schnittpunkt literarischer Diskurse. In: ZfdPh 116 (1997). Sonderheft. Ss. 191-207.

Tervooren 1997b

Helmut Tervooren: *wan si suoehen birn ûf den buochen*. Zur Lyrik Heinrichs von Veldeke und zu seiner Stellung im deutschen Minnesang (1997).

Wieder abgedruckt in: Helmut Tervooren: *Schoeniu wort mit süezeme sange*. Philologische Schriften. Hrsg. von Susanne Fritsch und Johannes Spicker. Berlin 2000. (= Philologische Studien und Quellen 159). Ss. 204-219.

Tervooren 2001

Helmut Tervooren: Sangspruchdichtung. 2., durchgesehene Auflage. Stuttgart, Weimar 2001. (= Slg. Metzler 293).

Tervooren, Bein 1988

Helmut Tervooren, Thomas Bein: Ein neues Fragment zum Minnesang und zur Sangspruchdichtung. Reinmar von Zweter, Neidhart, Kelin, Rumzlant und Unbekanntes. In: ZfdPh 107 (1988). Ss. 1-26.

Tervooren, Wenzel 1997

Helmut Tervooren, Horst Wenzel: Einleitung. In: ZfdPh 116 (1997) Sonderheft. Ss. 1-9.

Timpanaro 1971

Sebastiano Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode. 2., erweiterte und überarbeitete Auflage. Hamburg 1971.

Tomasek 1993

Tomas Tomasek: Zur Sinnstruktur des *Fürstenlobs* im *Wartburgkrieg*. In: PBB (Tüb.) 115 (1993). Ss. 421-442.

Touber 1964

Anthוניus Hendrikus Touber: Rhetorik und Form im deutschen Minnesang. Groningen 1964.

U/V

Uhland 1981

Ludwig Uhland: Werke. Hrsg. von Helmut Fröschle und Walter Scheffler. Band III: Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter. Nach der Erstausgabe, der Geschichte der altdeutschen Poesie (1865/66, 1870). Mit einer Einführung, Anmerkungen, Bibliographie, Personenregister und Namenindex der Sagengestalten hrsg. von Hartmut Fröschle. München 1981.

Vetter 1981

Ewald M. Vetter: Die Bilder. In: Manesse 1981 (Kommentar). Ss. 41-100.

Vetter 1988a

Ewald M. Vetter: Die Rezeption der Bilder. In: Codex Manesse, Katalog 1988, Ss. 153-223.

Vetter 1988b

Ewald M. Vetter: Bildmotive - Vorbilder und Parallelen. In: Codex Manesse, Katalog 1988, Ss. 275-301.

Vogt 1902

Walther Vogt: Die Wortwiederholung: ein Stilmittel im Ortnit und Wolfdietrich A und in den mittelhochdeutschen Spielmannsepen Orendel, Oswald und Salman und Morolf. Breslau 1902 (= Germanistische Abhandlungen, Heft 20). [Nachdruck Hildesheim, New York 1977].

Vogt 1924

Friedrich Vogt: Reimarus caecus und der Kasseler Fund. In: PBB 48 (1924), Ss. 124-128

W

Wachinger 1973

Burghart Wachinger: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. München 1973. (= MTU 42).

Wackernagel 1863-64

Wilhelm Wackernagel: Die Farben-und Blumensprache des Mittelalters (1863-64). In: W.W.: Kleinere Schriften I. Abhandlungen zur deutschen Alterthumskunde und Kunstgeschichte. Neudruck der Ausgabe 1872. Osnabrück 1966. Ss. 143-240.

Wallner 1908

Anton Wallner: Herren und Spielleute im Heidelberger Liedercodex. In: PBB 33 (1908). Ss. 483-540.

Wallner 1927

Anton Wallner: Reimarus caecus nacione dux. In: ZfdA 64 = N.F. 52 (1927), Ss. 83-88.

Walter 1933

Elise Walter: Verluste auf dem Gebiet der mittelhochdeutschen Lyrik. Stuttgart 1933. (= Tübinger germanistische Arbeiten 17).

Walther 1920

Hans Walther: Das Streitgedicht in den lateinischen Literaturen des Mittelalters. München 1920.

Weber 1995

Barbara Weber: Œuvre-Zusammensetzungen bei den Minnesängern des 13. Jahrhunderts. Göppingen 1995. (= GAG 609).

Weicker 2001

Tina Sabine Weicker: *Dô wart das bûch ze Cleve verstolen*. Neue Überlegungen zur Entstehung von Veldekes „Eneas“. In: ZfdA 130 (2001). Ss. 1-18.

Weigel 1989

Harald Weigel: „Nur was du nie gesehn wird ewig dauern“. Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition. Freiburg im Breisgau 1989.

Weigelt 1995

Sylvia Weigelt: Zur regionalen Ausprägung der volkssprachlichen Literatur in Thüringen. Die literarische Interessenbildung am Thüringer Landgrafenhof um 1200. In: Detlef Ignasiak (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Literatur in Thüringen. Mit 28 Abb. und einem Faksimile. Rudolstadt, Jena 1995. (= Palmbaum-Studien in der Nachfolge der Jenaer Studien 1). Ss. 14-24.

Weigelt 1996

Sylvia Weigelt: Sängerkrieg auf der Wartburg - Wahrheit und Dichtung. In: Detlef Ignasiak (Hg.): Dichter-Häuser in Thüringen. Jena 1996. Ss. 16-26.

Weindt 1975

Gertrud Weindt: Die Lieder Heinrichs von Veldeke. Studien zu einer Zykluskonzeption des Minnesangs und zu Veldekes Auffassung von *rechter* und *unrechter* Minne. Diss. masch. Gießen 1975.

Weinhold 1883

Karl Weinhold: Mittelhochdeutsche Grammatik. Unveränderter Nachdruck der zweiten Ausgabe von 1883: Paderborn 1967.

Willaert 1999

Frank Willaert: Heinrich von Veldeke und der frühe Minnesang. In: Thomas Cramer, Ingrid Kasten (Hgg.): Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik. Berlin 1999. (= Philologische Studien und Quellen 154.). Ss. 33-56.

Willms 1990

Eva Willms: Liebesleid und Sangeslust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts. München 1990. (= MTU 94).

Wiercinski 1964

Dorothea Wiercinski: Minne. Herkunft und Anwendungsschichten eines Wortes. Köln, Graz 1964. (= Niederdeutsche Studien 11).

Wolf 1967

Norbert Richard Wolf: Die Gestalt Klingsors in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Südost-deutsche Semesterblätter 19 (1967). Ss. 1-19.

Wolf 1973

Herbert Wolf: Zum Wartburgkrieg. Überlieferungsverhältnisse, Inhalts- und Gestaltungswandel der Dichtersage. In: Helmut Beumann (Hg.): Festschrift für Walther Schlesinger. Band 1. Köln, Wien 1973. (= Mitteldeutsche Forschungen 74/I). Ss. 513-530.

Wulffen 1963

Barbara von Wulffen: Der Natureingang im Minnesang und frühem Volkslied. München 1963.

Zangemeister 1892

Karl Zangemeister (Hg.): Die Wappen, Helmzierdem imd Standarten der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Manesse-Codex). Görlitz und Heidelberg 1892.

Zeillinger 1988

Kurt Zeillinger: Die Anfänge des Protonotariats in der Reichskanzlei unter den Frühstafern. In: Römische Historische Mitteilungen 30 (1988), Ss. 53-86.

Zellmann 1996

Ulrike Zellmann: Lanzelet. Der biographische Artusroman als Auslegungsschema dynastischer Wissensbildung. Düsseldorf 1996. (= Studia Humaniora 28).

Zeune 1818

Der Krieg auf Wartburg nach Geschichten und Gedichten des Mittelalters herausgegeben von August Zeune. Berlin 1818.

Beruflicher und wissenschaftlicher Werdegang

Ina Lommatzsch, geb. am 26. April 1970 in Braunschweig;

- 1989-1995 Magisterstudium der Germanistik und Neueren Geschichte an der TU Braunschweig
- 1997-2001 Lehrauftrag am Seminar für deutsche Sprache und Literatur, Abt. Mediävistik, TU Braunschweig
- 2001-2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik, Abt. Germanistische Sprachwissenschaft; Ältere deutsche Sprache und Literatur, TU Braunschweig
- 2007 Lehrauftrag am Institut für Germanistik, Abt. Germanistische Sprachwissenschaft; Ältere deutsche Sprache und Literatur, TU Braunschweig
- 2008 User Office, Forschungs-Neutronenquelle Heinz Maier-Leibnitz (FRM II), TU München

Thank you for the soundtrack:
M. Arfmann, Patrick Bruel, Johnny Cash, Jan Delay, Ludovico Einaudi,
Eminem, Fanta 4, Gorillaz, Moby, Pet Shop Boys, Prince, Reamonn, Yann
Tiersen, Die Toten Hosen, Giuseppe Verdi, Hans Zimmer and first and
foremost Bruce Springsteen.

Jason: Danke.